
EX LIBRIS
E. GANDOUIN


NEROCLAVDIVSDRVSV
EX LIBRIS ET COLLECTIS MAX
CREPY
h. Crespel

LES PIERRES GRAVÉES

DU

TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE TROYES

LES

PIERRES GRAVÉES

DU

TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE

DE TROYES

PAR

LE BRUN-DALBANNE

CORRESPONDANT DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
POUR LES TRAVAUX HISTORIQUES
MEMBRE ET ANCIEN PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE L'AUBE



PARIS

RAPILLY, LIBRAIRE ET MARCHAND D'ESTAMPES

5, QUAI MALAQUAIS, 5

MDCCCLXXX

LES

PIERRES GRAVÉES

DU

TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE

DE TROYES



Lorsque, au commencement de l'année 1863, j'entrepris l'histoire et la description des objets composant le Trésor de la cathédrale de Troyes, je fus, à mon grand regret, obligé de délaisser les pierres gravées qui forment incontestablement la plus précieuse de ses collections. Je ne les avais pas abandonnées pourtant. Mais, outre qu'il fallait du temps pour l'étude approfondie d'un si grand nombre de pierres antiques, je craignais par les développements auxquels je serais forcément entraîné, de voir mon travail en l'honneur de la cathédrale de Troyes dépasser de beaucoup les proportions premières que je lui avais assignées. Cependant aujourd'hui, qu'encouragé par le suffrage de l'aéropage illustre qui a bien voulu applaudir à mes efforts [1], je suis

[1] Le mémoire sur le Trésor de la cathédrale de Troyes a obtenu de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres une mention honorable au concours des Antiquités de la France, de 1865.

mis en demeure de compléter mon œuvre, si imparfaite qu'elle puisse être, je désire, avant de décrire et de caractériser chacune de ces pierres, donner dans un rapide historique une idée de l'importance du dépôt en même temps qu'augmenter le deuil que doit causer la perte, hélas ! trop récente qu'il a faite. Des vœux, des espérances d'abord, une sorte de prospérité trop vite évanouie, et finalement des regrets, ne semble-t-il pas que cette image de la vie soit aussi celle du Trésor de la cathédrale de Troyes ?

I.

Les pierres gravées de la cathédrale de Troyes ne se composent plus aujourd'hui que de soixante-treize intailles et d'une cornaline sculptée qui toutes ornent un missel moderne, et en outre de dix pierres en partie brisées dont nous avons pu rapprocher les fragments.

Toutes ces pierres proviennent, sans exception, des trésors confondus plutôt que réunis de la cathédrale de Troyes et de la collégiale de Saint-Etienne, qui fut supprimée en 1791 et démolie en 1793. Quelles sont les pierres qui appartenaient d'origine à la cathédrale et celles qui lui sont venues de Saint-Etienne ? Qui saurait le dire aujourd'hui ? Et cependant, nous sommes fondé à croire que la plupart des intailles que nous allons décrire appartenaient primitivement à la cathédrale, parce que nous allons voir par le détail des pierres du trésor de Saint-Etienne que presqu'aucune indication ne s'applique aux pierres actuelles.

Le trésor de Saint-Etienne, successivement accru et enrichi par les libéralités des comtes-souverains de Champagne, était d'une incomparable richesse. Et, bien qu'il eut perdu

en 1361 une superbe table d'or[1] embellie de bas-reliefs d'une rare perfection, d'émaux et de pierreries dont la fameuse *Pala d'oro* de Venise peut seule donner une idée; qu'en 1367 une admirable croix d'autel fut allée, pour complaire au roi de France Charles V, orner la sainte-chapelle du palais, il possédait encore à la fin du siècle dernier quatre-vingt-six reliquaires, châsses, évangéliaires, croix processionnelles, ostensoirs, monstrances, calices d'or et de vermeil, d'une merveilleuse facture, où les bas-reliefs, les ivoires, les émaux, les repoussés, les filigranes, les pierres fines, les agates orientales, les camées et les intailles antiques s'entremêlaient en rivalisant de magnificence et d'éclat.

Il n'est donc pas surprenant que le trésor de Saint-Etienne fut devenu aussi célèbre, que l'église qui servait depuis le XIIe siècle d'écrin à ces prodigieux tombeaux des comtes de Champagne qui semblaient une réalisation de ces rêves de l'orient qui donne pour paradis, aux princes généreux, des palais étincelants de coloris, d'or et de pierres précieuses. C'est pourquoi Dom Martenne et Dom Durand avaient pu dire, après avoir visité Saint-Etienne : « Le trésor n'est pas » considérable pour le nombre des reliques, mais pour les » richesses, il y en a peu en France, je ne dirai pas qui le » surpasse mais qui l'égale ou qui en approche. On n'y voit » qu'or et que pierreries, qu'agathes, rubis, topases d'une » grosseur merveilleuse et taillées avec tant d'adresse qu'il » est difficile de l'exprimer. On y voit plusieurs textes cou» verts d'or et enrichis de pierres précieuses de diverses cou» leurs, mais si bien placées qu'on dirait que ces couleurs ont » été mises exprès pour l'ornement de l'ouvrage. On y voit des

---

[1] Les documents désignent ainsi ce monument qui était peut-être un retable ou plutôt un devant d'autel comme ceux de Venise, de Bâle ou de Sens. On sait que celui de Venise, qui se nomme *la Pala d'oro*, a été transformé en retable, celui de Bâle est au Musée de Cluny, et celui de Sens a été fondu sous Louis XV.

» croix d'or, ornées de même manière [1]. » Et ailleurs : « Il » y a peu de trésors en France qui égalent celui de la collé- » giale de Saint-Etienne de Troyes, ou qui en approchent » tant pour la richesse de la matière que sous le rapport » de l'art. On n'y voit qu'or et que pierreries, qu'agathes, » rubis, topases, d'une grosseur merveilleuse.... » On doit » encore à la munificence du fondateur de la collégiale de » rares manuscrits, *des pierres gravées*, des croix proces- » sionnelles d'un travail admirable, ainsi qu'une foule de » reliquaires remarquables par les émaux et les figures en » relief d'or, d'argent et d'ivoire, dont ils sont décorés. » rien n'a été négligé pour en assurer la conservation [2]. »

Hélas ! les savants bénédictins qui constataient ainsi les précautions prises contre les vols et les dilapidations comptaient sans les révolutions qui ne s'acharnent que trop souvent contre les ouvrages des hommes, comme si le temps, leur éternel ennemi, ne suffisait pas à les détruire ! Rien ne subsiste donc plus de ce splendide trésor, et nous ne pourrions pas même nous le figurer, si l'un de ses derniers et plus fidèles gardiens, le chanoine Hugot, dont le nom mérite d'être conservé à la reconnaissance publique, n'avait pris soin d'en dresser un minutieux inventaire au commencement du siècle dernier [3]. C'est cet inventaire publié par un autre chanoine, notre savant collègue et ami, M. l'abbé Coffinet, épris comme nous de l'amour et du respect des monuments du passé [4], que nous avons compulsé avec soin, et nous avons pu constater que cent quatre-vingt-quatre pierres sculptées et gravées se trouvaient enchassées au milieu d'une multitude de pierres précieuses qui ornaient les

---

1 *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, t. I, p. 90.

2 *Recueil des Archevêchez et Evêchez*, t. II, p. 833.

3 Archives de l'Aube, inventaire des reliques et tombeaux de Saint-Etienne, de l'année 1704.

4 Coffinet, *Trésor de Saint-Etienne*, Paris, 1860, in-4°.

châsses et les évangéliaires de Saint-Etienne de Troyes.

Ces cent quatre-vingt-quatre pierres du trésor de Saint-Etienne ne se ressemblaient pas toutes, et leur destination, en concourant au même but, était loin d'être la même. Ainsi, il y avait douze agates sculptées en ronde-bosse ou haut-relief et soixante-onze camées; deux agates, trois émeraudes et quatre jaspes gravés, cinq lapis-lazuli (désignés dans l'inventaire sous la dénomination assez vague de pierres bleues) étaient aussi gravés; un jaspe était sculpté en ronde-bosse et quatre-vingt-six cornalines étaient creusées en intailles.

La cathédrale de Troyes n'était pas aussi riche que Saint-Etienne et les camées y étaient surtout moins nombreux que les intailles, ce qui faisait dire en 1760 au comte de Caylus : « Les deux trésors de Saint-Pierre et de Saint-Etienne de Troyes contiennent environ trois cents pierres, soit en creux, soit en relief. Je n'ai eu les empreintes que de cent soixante-deux. Celles en creux, dont le nombre est plus considérable, sont toutes exécutées sur des cornalines[1]. » Or, si du total constaté par le comte de Caylus, nous déduisons les cent quatre-vingt-quatre pierres de Saint-Etienne, nous trouverons que la cathédrale de Troyes n'avait guère plus de cent vingt pierres gravées soit en relief, soit en creux qui se réduisent aujourd'hui, ainsi que nous l'avons dit plus haut, à quatre-vingt-trois intailles et à une cornaline sculptée.

II.

D'où lui venaient-elles et d'où venaient aussi celles de Saint-Etienne ? C'est l'histoire qui va nous répondre.

Alexis Comnène, redoutant d'être impuissant à protéger

---

[1] Caylus, *Rec. d'Antiquités*, etc., t. V, p. 143.

l'Empire contre les attaques sans cesse renaissantes des Musulmans, avait pris le parti d'appeler à son aide les princes d'Occident.

Dans une lettre adressée en 1195 à Robert, comte de Flandre, il commit l'imprudence de divulguer les immenses richesses que renfermait Constantinople, et de les faire valoir pour exciter le zèle des Latins et les décider à défendre l'empire d'Orient contre la convoitise des infidèles. « Vous » devez combattre avec toutes les forces de l'Occident, » disait Alexis au comte de Flandre, avant de souffrir » que Constantinople soit prise par les Turcs. Ne vaut-il » pas mieux que la cité impériale tombe dans vos mains » que dans celles des païens, car elle renferme les plus » précieuses reliques de Notre-Seigneur : la colonne » à laquelle il fut attaché; — le fouet qui servit à la » flagellation; — la robe écarlate dont il fut revêtu; — » la couronne d'épines dont on lui ceignit la tête; — le » roseau qu'on plaça dans ses mains en guise de sceptre; » — les vêtements dont il fut dépouillé sur le calvaire; — » la plus grande partie de la croix où il fut crucifié et les » clous qui l'y attachèrent. Si vous ne voulez pas combattre » pour tout cela et que l'or vous tente davantage, vous en » trouverez plus à Constantinople que dans le monde entier; » car les seuls trésors de ses basiliques suffiraient à enrichir » toutes les églises de la chrétienté; et tous ces trésors ne » peuvent, réunis ensemble, atteindre à la valeur de celui » de Sainte-Sophie, qui n'a jamais pu être égalé que par » les richesses du temple de Salomon. Il n'y a pas d'ex- » pressions possibles pour décrire les Trésors que renferme » Constantinople, car, non-seulement on y trouve ceux » accumulés par les empereurs byzantins, mais tous ceux » encore des anciens empereurs romains qui sont enfouis » ici dans les palais [1]. »

---

[1] Martenne et Durand, *Thesaur. nov. anecdotorum*, t. I, col. 267.

Constantinople fut une première fois sauvée des mains des croisés par la générosité de Godefroy de Bouillon qui se refusa à l'attaquer, bien qu'il en fut vivement pressé par Bohémond, fils de Robert Guiscard, l'ennemi acharné d'Alexis Comnène. Lous VII de France ne fut pas moins magnanime. Se souvenant qu'il avait été jadis généreusement accueilli dans le palais de Manuel Comnène, il se contenta de traverser le Bosphore en saluant, sans vouloir y entrer, la capitale de l'Empire, dont il avait été l'hôte. Mais en 1203, les Français et les Vénitiens ligués pour reconquérir Jérusalem, tombée de nouveau sous les armes de Saladin, furent moins généreux. Fascinés par la renommée des immenses richesses accumulées dans Constantinople et trouvant l'occasion favorable de se rémunérer amplement de tous les sacrifices qu'eux et leurs pères avaient faits afin d'arracher les lieux saints aux mains des barbares, ils se persuadèrent qu'ils avaient mission de punir l'usurpateur Alexis, qui avait détrôné et jeté en prison son frère, l'Empereur Isaac l'Ange. En conséquence, ils résolurent de replacer Isaac sur le trône, et vinrent mettre le siège devant la ville. Mais repoussés dans un premier assaut et craignant de diminuer leurs forces avant d'avoir atteint la ville sainte, les croisés délibéraient s'ils ne lèveraient pas le siège, lorsque tout-à-coup ils apprirent qu'Alexis s'était lâchement enfui de sa capitale et qu'Isaac qui languissait depuis huit ans dans un cachot avait été remis sur le trône par ses propres sujets. Constantinople allait donc être encore une fois sauvée. Toutefois, ce n'était pas l'affaire des croisés. Ils ne voulurent pas s'entendre avec leur protégé sur l'exécution des traités que son fils avait faits avec eux, pour assurer sa délivrance. C'est alors que les habitants de Constantinople, avec cette rare intelligence des multitudes dans les grandes crises politiques, se révoltèrent contre l'Empereur, que naguères ils portaient en triomphe et mirent à leur tête Murtzuphle, qui avait étranglé de ses propres mains le fils d'Isaac. Les

Latins enchantés du prétexte, refusèrent de traiter avec l'usurpateur et, profitant du trouble et de la confusion qui régnaient dans la ville, ils en commencèrent l'attaque le 9 avril 1204. Elle fut si mal défendue, qu'il suffit de quelques jours pour la faire tomber sous leurs coups. Les soldats enivrés de leur victoire mirent tout à feu et à sang et se livrèrent au pillage le plus effréné, en sorte que l'on vit ceux qui étaient venus, au nom de la religion, la faire refleurir aux pays où elle était menacée, n'épargner pas plus les églises que les palais. On dit même que des soldats entrèrent à cheval dans la splendide église de Sainte-Sophie, brisant sous les pieds de leurs chevaux des mosaïques incomparables et renversant sans aucun souci les statues et les marbres les plus précieux. Les riches trésors comme les plus saintes reliques furent indignement arrachés des sanctuaires et chargés sur les montures de ces pillards comme des proies légitimes et vulgaires.

Les chefs de la croisade daignèrent enfin intervenir pour faire cesser les sacrilèges et les désordres sans nom de leur soldatesque, mais ce fut moins dans le but de réprimer le pillage que dans celui de le réglementer à leur profit. Ne fallait-il pas remplir les coffres des confédérés? On rassembla donc l'immense butin, puis il fut partagé entre les Français et les Vénitiens. Rien ne saurait donner l'idée de son importance et de sa richesse. Ainsi, le palais du Bucoléon, dont s'empara le marquis de Montferrat, renfermait de tels trésors que Villehardouin en parlant longtemps après, disait : « Del trésor qui estoit on palais, ne covient-il mie à » parler, car tant i en avoit que ce n'estoit fins ne me- » sure. » Le palais de Blaquernes où s'installa Henry de Hainaut n'était pas moins riche, car dit encore le maréchal de Champagne : « Là fut li trésors si grans trovés, qu'il » ni en avoit mie moins qu'en celui de Bouche-de-Lion « (Bueslion). » Il en fut de même dans toute la ville, car elle contenait les trésors du monde entier accumulés depuis

de longs siècles; aussi Villehardouin ajoute : « Les autres » gens qui furent espandus parmi la ville gaignèrent assez, » et fu si grans li gaaings que nus ne vos en saurait dire le » nombre; si come d'or et d'argent, de vesselements, de » pierres précieuses, de dras de soie, de samis, de robes » vaires et grises, et hermines, et de tous les fiers avoirs » qui onques furent en terre trovés. Depuis la création du » monde, jamais il ne fut fait un si grand butin dans une » ville conquise. »

Quant à ces magnifiques statues de marbre, dit le savant auteur du *Palais impérial de Constantinople*[1], chefs-d'œuvre des grands artistes de l'ancienne Grèce, qui depuis plus de huit siècles faisaient l'ornement de la ville impériale et qui avaient tant contribué à y entretenir les saines traditions de l'antiquité, le bon goût et le culte des arts, les chevaliers victorieux qui faisaient profession d'ignorance, n'y firent pas la moindre attention; elles furent sans doute brisées au milieu du désordre ou périrent dans l'incendie. Nulle mention n'en est faite dans les chroniques du temps, aucune ne fut apportée en Europe. Les chefs de la croisade ne traitèrent pas avec le même dédain les monuments de bronze; mais ce ne furent pas les merveilleuses beautés artistiques dont étaient empreintes ces belles productions de la statuaire antique qui attirèrent leur attention; la matière seule dont elles étaient formées les fit distinguer des œuvres de marbre; elles furent brisées et converties en pièces de monnaie [2].

Nicétas a donné l'énumération des principales statues qui furent ainsi fondues [3]. On doit citer parmi les plus remar-

---

[1] JULES LABARTE, *Histoire des Arts industriels*, t. I, p. 93.

[2] Rien de plus barbare que les monnaies des Croisades. On ne prit pas le temps de faire des matrices pour les frapper. Les plaques de bronze étirées au marteau furent coupées irrégulièrement avec des cisailles, et d'un coup de marteau on frappa au centre une effigie d'empereur grec.

[3] NICETÆ CRONIATŒ, *narratio de Statuis Constant. quas latini*

quables la statue colossale de *Junon*, qui s'élevait dans le forum Constantin : il fallut un charriot attelé de quatre paires de bœufs pour en transporter seulement la tête du forum dans le grand palais où se faisait la fonte; — le groupe de *Paris présentant la pomme à Vénus; — Bellérophon sur le cheval Pégase,* — l'*Hercule* colossal *revêtu de la dépouille du lion de Némée*, qu'on attribuait à Lysippe (pour donner une idée de l'élévation de cette statue, Nicétas ajoute que sa jambe était de la hauteur d'un homme). — Le groupe de *l'Ane et de l'ânier* qu'Auguste avait originairement placé dans sa colonie de Nicopolis en mémoire d'une circonstance qui lui avait présagé la victoire d'Actium; — la *Louve allaitant Romulus et Rémus;* un *Eléphant dont la trompe était mobile;* le *Sphinx à figure humaine;* — une très-ancienne figure de *Scylla*, femme d'une beauté séduisante de la tête jusqu'à la ceinture, poisson dans le reste du corps; — une très-belle statue d'*Hélène* dont la tête était couronnée d'un diadème d'or rehaussé de pierres précieuses. Ce n'est donc pas sans raison que Nicétas donne le nom de barbares à ces seigneurs francs qui convertirent en gros sous ces statues d'un prix inestimable.

Quant aux chevaux de bronze que Théodose II avait fait enlever de l'île de Chio, ils furent peut-être les seuls objets qui échappèrent à la fonte; échus aux Vénitiens dans le partage du butin, ils décorent encore aujourd'hui la façade de l'église Saint-Marc.

Un certain nombre de reliquaires et des livres saints, également réservés, vinrent enrichir les trésors d'une foule d'églises de France, d'Italie et d'Allemagne [1].

---

in monetam conflaverunt; apud Banduri, *Imper. orient. Antiquit. Constant.*, t. I, p. 107.

[1] Jules Labarte, *les Arts industriels au moyen-âge*, tom. I, p. 95.

III.

Enfin, une assez grande quantité de pierres gravées furent aussi conservées, grâce à leur minime valeur intrinsèque et surtout parce que ce fut en pensant à l'ornementation des châsses plus que modestes de leurs saints que les évêques les recueillirent pour leurs cathédrales.

C'est donc à la prise de Constantinople par les croisés qu'il faut faire remonter la plupart des collections de pierres gravées, camées et intailles qui existent actuellement en Europe.

Aussi, Mariette, cet amateur et ce savant d'un goût si sûr et si éclairé, était-il parfaitement informé lorsqu'il écrivait en 1740 : « Plusieurs de ces anciennes pierres gravées,
» plusieurs de ces anciens camées que les Empereurs
» d'Orient avaient emportés de Rome, ne sortirent du lieu
» où ils avaient été transférés et ne repassèrent dans l'Oc-
» cident que pour y venir occuper des places dans les cha-
» pelles et y tenir rang avec les reliques. Les Vénitiens en
» remplirent le fameux trésor de l'église Saint-Marc, les
» Français en apportèrent plusieurs en France dans les
» croisades. »

Toutefois, nous ne sommes pas limité à des conjectures et à des indications générales relativement à la provenance des pierres gravées de la cathédrale, puisque nous savons que l'évêque de Troyes, Garnier de Traisnel, était au siège de Constantinople où il remplissait les fonctions de grand-aumônier de l'armée latine. Il y commandait avec l'évêque de Soissons deux navires *le Paradis* et *la Pélerine*, dont les troupes sautèrent les premières sur les murs. Garnier se signala par sa bravouve, et les premiers étendards qu'on vit flotter sur les remparts de Constantinople furent ceux des évêques de Troyes et de Soissons. Devenu dépositaire des reliques et des trésors merveilleux que le sac des églises

de la capitale de l'Empire grec avaient fait passer dans les mains des Latins, il en avait destiné la plus grande partie à sa cathédrale lorsque la mort vint le surprendre au milieu des préparatifs du retour. Ses vœux cependant s'accomplirent, et les insignes reliques de la cathédrale, les deux coffrets d'ivoire, dont nous avons parlé ailleurs [1], ainsi que toutes nos pierres gravées, n'ont pas d'autre origine. Elles sont donc passées directement du palais des Empereurs de Constantinople entre les mains de Garnier de Traisnel qui les a envoyées à Troyes.

C'est pourquoi le comte de Caylus, qui ne s'aventurait jamais en pareille matière, publiait, vers le milieu du siècle dernier, que « les agathes gravées que l'on voit aujourd'hui » dans les Trésors de la collégiale de Saint-Pierre et de » Saint-Etienne de Troyes viennent en partie du Trésor » des Empereurs de Constantinople. Il fut pillé lors de la » prise de cette ville par les Français et les Vénitiens, en » 1205. Garnier, évêque de Troyes, était grand aumônier » de cette armée, et Thibaut III, comte de Champagne, » choisi pour chef de la croisade, avait envoyé ses troupes » aux ordres de Renaud de Dampierre : la part dans le » pillage du Trésor, échue à Garnier qui mourut au retour, » passa à son église : celle du comte fut partagée par son » successeur entre la chapelle des comtes qui est aujour- » d'hui la collégiale de Saint-Etienne et la maison de » Clairvaux. » Puis il dit plus loin : « L'inscription que » j'ai rapportée prouve en général la vérité de la tradition, » établie dans la ville de Troyes à l'occasion de ces pierres » gravées, c'est-à-dire qu'elles viennent de Constanti- » nople. » Enfin, il termine en disant : « J'ai fait choix » pour remplir une planche de quelques gravures grec- » ques dont les sujets sont plus ou moins communs ou

[1] Chap. XII du *Portefeuille archéologique de la Champagne*, par Gaussen, avec un texte par Le Brun-Dalbanne et d'Arbois de Jubainville. Bar-sur-Aube, 1861.

» présentent des différences qui m'étaient inconnues. Ces » pierres auraient eu moins de mérite, que j'en aurais » toujours rapporté quelques-unes dans le dessein de pou- » voir faire mention des circonstances historiques que l'on » vient de lire et de pouvoir instruire du seul avantage que » la France ait retiré de ces croisades [1]. » Cette dernière opinion, il faut le dire, est bien un peu exclusive, et le comte de Caylus ne l'aurait plus aujourd'hui. Au surplus, il considérait toutes choses au point de vue de l'antiquaire, et nous devons nous réjouir avec lui que ce soit la France et surtout notre ville qui ait bénéficié d'un des avantages des Croisades. Comment, en effet, la cathédrale de Troyes, sans la présence de son évêque à la prise de Constantinople, aurait-elle pu réunir une pareille collection de pierres gravées? Et en aurait-elle eu la pensée, comment y serait-elle jamais parvenue? Il est vrai que le comte de Caylus, après avoir reconnu que ces gravures avaient du mérite, que plusieurs étaient grecques et que les Trésors de Saint-Pierre et de Saint-Etienne pouvaient fournir différents sujets et quelques têtes dont l'ouvrage était recommandable, disait que les cornalines qu'il avait vues étaient généralement romaines et d'un mauvais travail, ce qui implique une véritable contradiction. Mais nous n'en sommes pas ému. Car est-il certain que Caylus soit venu à Troyes et qu'il ait vu les pierres elles-mêmes? Et s'il les a vues, a-t-il pris le temps de les étudier? Il est bien permis d'en douter, puisqu'il ne pouvait s'empêcher de convenir que malgré la complaisance et la politesse de MM. les chanoines de Troyes, les empreintes de ces pierres, toutes montées et attachées sur des faces souvent perpendiculaires, avaient été très-difficiles à tirer, et qu'on ne pouvait les conserver pour les étudier, que sur la cire molle qui avait servi à les prendre, ce qui signifiait, nonobstant la révérence des formules, que les em-

[1] Caylus, *Antiq. grecq. et rom.*, t. V, p. 140.

preintes que les chanoines lui avaient envoyées étaient défectueuses et qu'elles n'avaient pu lui donner qu'une idée imparfaite des détails et de la finesse des intailles.

Nous aurons donc à examiner, plus tard, en les étudiant, si ce jugement sommaire est fondé et s'il est surtout sans appel.

IV.

Toujours est-il que les chanoines de la cathédrale furent, à partir du XIIIe siècle, constitués gardiens des pierres gravées venues de Constantinople, et si plus que ceux de Saint-Etienne, ils eurent quelques scrupules, à raison de ce qu'il y avait pour eux d'inconnu dans les sujets, d'en orner leurs reliquaires, ils les réunirent principalement sur deux évangéliaires qui devaient être magnifiques, puisqu'ils dataient du XIIIe siècle ou tout au moins du XIVe. Nous en trouvons l'indication dans un inventaire du Trésor de la cathédrale de Troyes en date du 24 mai 1791 : *quatre textes, dont deux sont enrichis de pierreries, dont quelques-unes sont détachées* [1]. Tel fut l'emploi que la cathédrale fit de ces précieuses pierres gravées et comment elle en assura la conservation. Aussi, lorsqu'en 1812, ainsi que nous le dirons plus loin, on voulut utiliser de nouveau ces intailles, on pensa qu'il n'y avait rien de mieux à faire que de rester fidèle à la tradition et d'en orner le Missel des fêtes solennelles de la cathédrale.

Tout au contraire, celles du Trésor de Saint-Etienne avaient été éparpillées un peu partout. Ainsi, le reliquaire de Saint-Etienne était orné de quatre intailles [2]. Un texte d'or portant au milieu la figure de Notre-Seigneur, tra-

---

[1] Archives de l'Aube, fonds de Saint-Pierre.

[2] Archives de l'Aube, invent. des reliques, reliquaires et tombeaux de Saint-Etienne de Troyes, en l'année 1704, nº 5.

vaillée en philogramme (filigrane) rempli d'émail (peut-être en émail translucide, rapporté de Constantinople.) avait trois intailles [1]; la croix processionnelle, en or, des fêtes annuelles, avait un lapis-lazuli gravé en Empereur [2]; un évangéliaire avait cinq camées et une intaille [3]; un autre, trois camées [4]; un autre, au milieu duquel on voyait une image de la Sainte-Vierge, en agate blanche de haut-relief, était enrichi de cinq camées et de quatre intailles [5]; une croix d'autel contenant du bois de la vraie croix avait une émeraude taillée en tête d'ange, formant relief, et deux intailles [6]; un reliquaire contenant des cheveux de la Sainte-Vierge et un fragment de la robe de Jésus-Christ, était orné de cinq camées [7]; un reliquaire sur lequel était gravé : *De clavo domini,* avait une émeraude gravée [8]; le reliquaire de Saint-Aventin avait deux intailles [9]; un évangéliaire, quinze camées [10]; l'autel portatif de Saint-Martin-de-Tours, avait deux intailles [11]; un texte destiné aux fêtes semi-doubles, trois intailles [12]; une croix processionnelle en vermeil, une intaille et un camée [13]; enfin, le reliquaire dans lequel était renfermée l'épaule de saint Paul, apôtre, était enrichi de cent vingt-cinq camées et intailles [14]. C'était, à ce qu'il paraît, un des plus beaux joyaux du Trésor de Saint-Etienne.

---

[1] Archives de l'Aube, invent. de Saint-Etienne, nº 7.
[2] Ibid. nº 12.
[3] Ibid. nº 17.
[4] Ibid. nº 29.
[5] Ibid. nº 37.
[6] Ibid. nº 43.
[7] Ibid. nº 44.
[8] Ibid. nº 49.
[9] Ibid. nº 52.
[10] Ibid. nº 53.
[11] Ibid. nº 60.
[12] Ibid. nº 64.
[13] Ibid. nº 73.
[14] Ibid. nº 13.

V.

La révolution passa comme une tempête désastreuse sur la Cathédrale, pour en arracher toutes les splendeurs. Les reliquaires furent brisés, les objets d'or, de vermeil et d'argent fondus, les vases sacrés dilapidés, les beaux évangéliaires privés de leurs riches couvertures, et si l'on veut se faire une idée de l'impression terrible que ces évènements produisirent sur ceux qui n'en furent pas seulement les témoins, mais qui s'y trouvèrent mêlés, on n'a qu'à lire le procès-verbal du 2 décembre 1790, que nous avons trouvé dans les archives de l'Aube. Il ne saurait être suspecté d'exagération celui-là, puisqu'il émane de M. Truelle de Chambouzon, administrateur et l'un des quatre commissaires du Directoire au district de Troyes. On y voit que les vénérables chanoines du Chapitre de l'église cathédrale de Troyes, après avoir commencé par des observations respectueuses au sujet des mesures prises contre leur église, avaient fini par protester énergiquement et ne s'étaient retirés que devant la force. Mais citons au lieu d'analyser :
« Et, après l'Evêque, MM. les Chanoines, ayant délibéré
» pendant très-longtemps dans leur Chapitre, en sont sortis
» dans le plus grand silence et sont venus se prosterner
» devant le tabernacle, dont M. le Doyen, revêtu de son
» étole, a tiré le ciboire qu'il a porté processionnellement,
» avec tout son Chapitre, en la chapelle paroissiale dite de
» Saint-Sauveur, et après cette cérémonie et que la lampe
» ardente a été posée devant le tabernacle en la susdite cha-
» pelle de Saint-Sauveur, MM. les Doyen, Chanoines et
» Chapitre se sont retirés avec le morne silence de la cons-
» ternation, en nous laissant maître du chœur. »

Tout cela n'était encore que le prélude. On commençait par des procès-verbaux et des scellés pour finir bientôt par

des actes sauvages comme ceux dont parle Sémillard, lorsqu'il nous apprend que pendant les nuits des 9 et 10 janvier 1794, les agents du district se rendirent à l'église de Saint-Pierre, avec marteaux et outils nécessaires pour l'ouverture et l'effraction des châsses et reliquaires [1]. Ces douloureux événements sont confirmés par le compte-rendu du représentant du peuple Albert, à la Convention nationale, puisqu'il déclare que l'agent du Gouvernement avait brisé à Troyes de très-précieux monuments d'art, et qu'il s'était emparé sans aucun pouvoir, sans compte, désignation ni procès-verbal, pour plus d'un million de diamants et *d'antiques*. Voici nos pierres gravées de nouveau constatées.

Il les rendit cependant, et le peu d'estime qu'on fit de leur valeur fut ce qui les sauva. Ainsi, la Convention nationale qui recevait à la fin de l'année 1792 plus de 148 marcs d'argent et de vermeil, environ 800 marcs d'étoffes d'or et d'argent, et près de 3,000 livres pesant de bronze doré provenant des reliquaires brisés de la cathédrale, ne les exigea pas. Aussi nous les retrouvons signalées dans un document du 20 ventôse an IV, dressé par les administrateurs du district et par les citoyens Guillaume, Vandenbossche, Clauzel et Ryembauld, orfèvres, appelés pour les assister, qui est un inventaire des objets trouvés dans le trésor de la maison commune de Troyes et réclamés alors par l'administration du département.

L'article 6me de cet inventaire est ainsi conçu : « Une » boîte contenant cornalines gravées, pesant ensemble » 4 onces 5 gros. » L'article 7me porte : « Une boîte con- » tenant agathes de toutes façons, gravées et unies, le tout » précieux et pesant 1 marc, 6 onces, 6 gros. » Enfin, on lisait à l'article 9me : « Une boîte contenant pierres gravées » de toutes façons, pesant 1 marc, 3 onces, 4 gros et demi. »

Grâce à cet inventaire, on a donc l'assurance qu'aucune

---

[1] Manuscrit de Sémillard, appartenant à la Bibliothèque de Troyes.

pierre n'avait été détournée de ce trésor de camées et d'intailles, dont le comte de Caylus nous a signalé le nombre et connaissait la haute valeur.

Ces pierres gravées demeurèrent enfermées jusqu'en 1807 dans une des armoires de la préfecture de l'Aube. La cathédrale n'en avait cependant pas perdu le souvenir, car nous lisons dans un procès-verbal en date du 12 août de cette même année, que « M. Bruslé, préfet du département de l'Aube, assisté de M. Gayot, secrétaire général de la Préfecture, et étant dans l'une des salles de l'hôtel de la Préfecture ayant vue sur le jardin (le grand salon actuel), où s'étaient rendus, sur son invitation, M. Parisot, juge de la Cour d'appel, séant à Paris, président de la Cour de Justice criminelle du département de l'Aube, et M. Guyot, notaire à la résidence de Troyes, ces deux derniers marguilliers extérieurs de l'église cathédrale de Saint-Pierre de la dite ville, et où était aussi le sieur Clauzel, orfèvre à Troyes, également appelé, à l'effet, par les dits sieurs marguilliers, d'accepter la remise que le Préfet de l'Aube avait été autorisé à leur faire par le Ministre des finances, suivant sa lettre du 7 août approbative de l'arrêté préfectoral du 19 mars 1807, et par le sieur Clauzel de faire la prisée et estimation des débris de châsses et reliquaires provenant tant de l'ancienne église de Saint-Pierre de Troyes que de celles de Saint-Etienne et de Saint-Loup de la dite ville, qui sont réunies [1] à l'église actuelle de Saint-Pierre, les dits débris déposés dans l'armoire, à côté de la cheminée de la dite salle, et désignés dans l'inventaire qui en a été dressé le 20 ventôse an IV, à la diligence et devant l'administration municipale du canton de Troyes, par les sieurs Van-den-Borsche, Clauzel et Ryembauld, orfèvres à Troyes. »

Puis le procès-verbal déclare qu'ouverture ayant été faite de la dite armoire, le gardien préposé à sa garde avait re-

---

[1] Archives de l'Aube, procès-verbal du 12 août 1807.

présenté treize boîtes rondes, toutes ficelées et scellées avec cachets de cire rouge, lesquelles ayant été ouvertes successivement se sont trouvées renfermer, savoir :

« Celle portant le n° 6 des cornalines gravées, pesant ensemble 1 hectogramme 24 grammes (4 onces 5 gros), que le sieur Clauzel a estimé valoir la somme de 24 francs. »

« Celle n° 7 des agathes de toutes façons, unies et gravées, pesant 4 hectogrammes 51 grammes (1 marc 6 onces 6 gros), que le sieur Clauzel a estimé valoir la somme de 300 francs. »

« Celle n° 9 des pierres gravées de toutes façons, pesant 3 hectogrammes 53 grammes (1 marc 3 onces 4 gros 1/2), que le sieur Clauzel a estimé valoir la somme de 300 francs. »

Enfin, le procès-verbal constate que remise a été faite de tous les objets y énoncés entre les mains de MM. Parisot et Guyot, marguilliers de la cathédrale, qui en ont donné décharge à qui il appartenait.

La mince valeur, ainsi que nous l'avons dit, qu'on donnait à toutes ces cornalines et agates gravées, était devenue, dans ces temps tourmentés, leur sauvegarde. Et toutefois, l'orfèvre Clauzel avait eu le soupçon de leur mérite lorsqu'il s'était décidé à élever l'évaluation des deux dernières boîtes à 300 francs chacune, somme assurément considérable pour l'époque, si on la compare surtout à la valeur qu'il avait attribuée : 1° aux seize magnifiques émaux de Nardon Pénicaud, représentant la vie de saint Loup (48 francs); 2° au beau coffret d'ivoire, teint en pourpre, provenant du palais impérial de Constantinople, qu'il désignait ainsi : *Petit coffret antique d'ivoire, avec bas-reliefs* (9 francs); 3° aux nombreux émaux en taille d'épargne de l'école de Lorraine, des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, qui sont une des richesses de la cathédrale (15 francs, c'est-à-dire un peu moins de 50 centimes la livre, attendu qu'ils pesaient réunis 7 kilogrammes 908 grammes). Quant au splendide livre d'heures du comte Henry, écrit en lettres d'or, au

IXe siècle, avec miniature et lettres ornées, que Clauzel appelait *un psautier en manuscrit et lettres dorées sur papier vélin,* et aux curieuses aumônières des comtes de Champagne, il ne les avait même pas évalués, comme n'ayant suivant lui aucune valeur.

Tel était le cas que les hommes qui passaient pour être les plus compétents faisaient, au commencement de ce siècle-ci, de ces merveilleux et rares monuments des arts du passé.

VI.

Voici donc la cathédrale de Troyes remise en possession, on peut le dire, d'une manière inattendue, non-seulement de ses pierres gravées, mais de toutes celles plus précieuses et plus remarquables encore, venant de la collégiale de Saint-Etienne. Nous allons voir maintenant ce qu'elle en sut faire.

En 1812, elle eut une heureuse inspiration ; elle voulut revoir des évangéliaires semblables à ceux qu'elle regrettait et qui avaient fait jadis l'ornement de ses solennités. Elle eut recours à ses pierres gravées, et comme elle n'avait plus de ces riches manuscrits où les fleurons peints et dorés, les capitales ornées et les lettrines illustrent d'une façon si originale et si brillante les pages de vélin, couvertes de lignes alternativement noires et rouges, on se contenta de faire revêtir un fragment du *Missale Trecense*, allant de la page 189 à la page 440, d'une couverture de velours cramoisi. Sur cette couverture, on adapta un encadrement de vermeil, dans lequel on enchâssa symétriquement cinquante-deux pierres gravées, et l'on plaça au milieu d'un losange central deux ravissants émaux cloisonnés, qui furent eux-mêmes entourés de dix-huit autres intailles. Puis au lieu de continuer cet heureux système d'emploi de toutes les pierres antiques, on se borna à orner les deux autres textes, l'un de

plaques de vermeil enrichies de gemmes cabochons, et l'autre d'un simple encadrement d'argent. Le tout avait coûté 1,537 francs 45 centimes, encore l'orfèvre Cardinaël avait-il dû accepter en déduction de son prix, outre quelques diamants, un bas-relief du plus haut intérêt, puisqu'il provenait de l'ancienne châsse du chef de saint Loup, qui datait des premières années du XVIe siècle. J'en trouve l'indication dans les notes suivantes que je transcris littéralement : « Le 28 avril 1812, payé à l'orfèvre, pour deux » textes d'évangiles en pierreries, cornalines gravées et » vermeil, 1,244 francs 35 centimes; — texte pour les » dimanches, en argent, à l'orfèvre, 293 francs 10 cen- » times. — Les restes d'or et diamants, *la plaque de* » *St Loup,* le lingot et les cendres ont été vendus pour » faire les trois textes et les deux paies (paix) le 28 avril » 1812, le tout en présence du bureau de Fabrique. »

La cathédrale pensait-elle alors, en réservant le plus grand nombre de ses camées et de ses intailles, les attacher plus tard à des reliquaires, ou quelque haute influence, dédaigneuse de ces précieux monuments, méconnaissant ou ayant oublié quel emploi le clergé en avait toujours su faire pour les conserver, voulait-elle les aliéner pour en purifier le Trésor? Nous ne saurions le dire. Toujours est il qu'à la date du 8 octobre 1820, nous rencontrons dans les registres de la cathédrale une délibération dont voici la teneur : « M. le Président a dit que M. l'abbé de Bonald, » à qui feu M. de Bourdeilles avait, en partant pour » Bayonne, confié les camées appartenant à la Fabrique » de Saint-Pierre, en le priant de vouloir bien en faire » estimer la valeur, venait d'écrire à Monseigneur (de Bou- » logne), pour lui faire part du résultat de ses démarches.

» Il suit de cette lettre qu'un amateur offrirait de ces » camées une somme de 10,000 francs, et M. le Président » demande à l'assemblée, si elle est d'avis que l'on profite » de cette offre et que l'on vende à ce prix les camées,

» pour l'argent en être converti en acquisitions de choses
» utiles à l'église. Sur quoi, après en avoir délibéré, les
» membres composant le Bureau, considérant que le prix
» offert des camées surpassait de plus des deux tiers celui
» auquel on en avait porté la valeur, lorsque à une époque
» antérieure feu M. l'abbé Leduc les avait portés à Paris
» pour les faire estimer, sont d'avis que ces camées soient
» vendus. »

Et l'on doutait si peu à Paris de l'éblouissement que devait causer à Troyes l'offre d'une pareille somme, que l'argent accompagnait la lettre, et nous trouvons à la date du lendemain même de cette délibération, c'est-à-dire le 9 octobre 1820, dans les comptes du trésorier de la Fabrique de Saint-Pierre, la mention suivante : « Reçu de
» Monseigneur, pour le prix des camées, cornalines gra-
» vées et pierres précieuses du Trésor, 10,000 francs. »

Toutes ces magnifiques pierres n'avaient pas été inventoriées, elles n'avaient pas été décrites, elles n'avaient pas même été comptées. On mit d'un côté, dans la balance, ces merveilles de l'art grec et romain, et de l'autre la poignée d'or que nous venons de dire, et la cathédrale fut à jamais dépouillée des plus précieux et plus rares monuments qu'une fortune inespérée lui avait apportés directement du palais des empereurs de Constantinople, et dont, au milieu du jeu terrible des révolutions, elle avait dû la conservation à un hasard heureux plutôt encore qu'à la vigilance de quelques hommes de bien.

Pour en finir sur ce pénible sujet, la tradition rapporte que l'acheteur dont nous sommes heureux de ne pas connaître le nom, trafiqua de nos belles pierres ; qu'après avoir tiré une somme considérable d'un certain nombre d'entre elles, il avait longtemps conservé les plus précieuses qui étaient allées finalement enrichir le musée impérial de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Comment les démêler aujourd'hui, au milieu d'une collection de camées et de pierres

gravées qui ne comprend pas moins de dix mille pièces originales, venant toutes des anciens peuples de l'Egypte, de la Perse, de l'Etrurie, de la Grèce et de Rome. Le pourrions-nous d'ailleurs que nous ne l'entreprendrions pas, de peur de devenir comme la Niobé antique, à jamais inconsolable. Si donc nous avons rapporté toutes ces choses qui appartiennent à l'histoire de notre pays, ce n'est assurément pas pour exprimer un blâme, mais pour répéter avec l'autorité d'un pareil exemple, que les provinces doivent se montrer jalouses de garder leurs moindres richesses, que le haut prix qui les fascine quelquefois n'est le plus souvent qu'un leurre pour leur arracher des objets très-précieux, que d'ailleurs l'argent se dépense et qu'elles ne peuvent jamais remplacer ce qu'elles ont ainsi perdu.

Que fit, en effet, la cathédrale du prix de ces camées? Elle paya la dépense de grilles plus que vulgaires, elle fit faire une statue de la Vierge en bois doré, un trône de velours pour l'Evêque, elle acquitta quelques dettes, et elle crut avoir accompli un acte de haute prévoyance et de sage administration.

Voyons, maintenant, si nous allons trouver dans les pierres qui restent de quoi nous consoler de celles que nous avons perdues.

VII.

Toutefois, avant d'entrer dans la description détaillée des pierres gravées de la cathédrale de Troyes, il nous a paru qu'il y aurait quelque utilité à parler de l'antiquité de l'art de la gravure sur pierres fines, du goût des anciens pour les productions de cet art délicat et charmant, goût qui, en se continuant, nous a conservé des chefs-d'œuvre et aussi du vif intérêt que les camées et les intailles présentent, lorsqu'on veut étudier l'antiquité.

Il est assurément superflu de définir ce qu'on doit entendre par pierres gravées. Qui n'en a vu ou tenu quelques-unes ? Celles-ci sculptées en relief, qu'on nomme *camées*, celles-là gravées en creux qu'on appelle *intailles*, mais toutes d'assez petites dimensions et toujours exécutées sur pierres fines ou pierres précieuses.

Le haut intérêt qu'offrent les pierres gravées et, disons-le, la principale utilité de leur étude, c'est que par elles on peut remonter le cours des âges, et être transporté d'un seul bond en pleine antiquité. Ainsi, ce sont elles qui nous ont le plus fidèlement conservé les traits des hommes illustres. Les graveurs en pierres fines ont donc secondé Plutarque en complétant sa galerie, et c'est grâce à eux que nous pouvons mettre une effigie ressemblante au bas de chacune de ses biographies.

C'est principalement à l'inaltérabilité des pierres gravées qu'est dû cet avantage. Les portraits n'y sont ni émoussés, ni usés, comme dans les marbres et les médailles antiques. Puis, il faut dire que les intailles sur pierres fines ont toujours été beaucoup mieux exécutées que les coins des médailles, aux honneurs desquelles, d'ailleurs, les souverains et les princes avaient seuls droit et non tous ces hommes qui, seulement couronnés par leur génie, l'éclat de leurs actions ou l'illustration de leurs écrits n'avaient pas porté le sceptre, ou ceint le diadème.

Leur grand mérite, surtout, est de reproduire les plus belles statues, les groupes et les bas-reliefs fameux et jusqu'aux tableaux les plus renommés de l'antiquité. Nous ne ferions là qu'une conjecture, qu'elle ne manquerait pas de vraisemblance, mais la certitude est complète lorsqu'on voit le même sujet représenté nombre de fois de la même façon, et qu'il n'y a de différence que dans l'habileté de l'artiste qui l'a reproduit. Combien n'y a-t-il pas de copies sur pierres fines de l'*Apollon du Belvédère,* de la *Vénus de Médicis*, de l'*Hercule Farnèse*, de l'*Hermaphrodite,* de l'*Antinoüs*,

du *Centaure dompté par l'amour*, du *Faune dansant*, de l'*Apollon?* Ainsi, nous trouverons dans notre collection la *Minerve du Parthénon* et deux des *Apollons* du temple de Delphes. La belle *Vénus de Cnide* qui était le chef-d'œuvre de Praxitèle, est reproduite sur une agate qu'on voyait au siècle dernier dans le cabinet du duc d'Orléans. On voit au musée des Uffizi à Florence une intaille qui représente le *Colosse de Rhodes*, de Charès de Linde, élève de Lysippe, et la statue de Praxitèle que Pline a célébrée sous le nom de *Sauroctone*, parce qu'elle figurait un jeune homme poursuivant à coups de flèches un lézard, se trouve gravée sur une émeraude du musée d'Amsterdam. Le *Diomède enlevant le Palladium* est si souvent reproduit dans la même attitude, qu'il y a tout lieu de croire qu'il représente un bas-relief célèbre. Nous l'avons également dans notre collection. Et le *Laoocoon* se rencontre dans une intaille antique, dont le cabinet des intailles de Paris possède une belle copie du XVIe siècle.

Tous ces exemples, que nous pourrions multiplier, prouvent donc que les intailles reproduisent une foule de groupes de statues antiques, et nous pouvons en toute assurance conclure de celles que nous connaissons à celles que nous ne connaissons pas, ou qui ont péri sans être venues jusqu'à nous. Les graveurs en pierres fines trouvaient à ces reproductions plus d un avantage. Elles satisfaisaient ceux qui leur demandaient des pierres gravées, et sans grands frais d'imagination, ils étaient plus assurés de réussir.

Enfin, les pierres gravées ont cela de commun avec les autres monuments de l'antiquité, qu'elles ont servi à éclairer plusieurs points obscurs de la mythologie, de l'histoire et des coutumes anciennes, en sorte que si l'on pouvait réunir toutes les pierres gravées qui sont éparses dans les collections, je ne doute pas qu'une foule de symboles, de fêtes, de jeux et d'usages encore incertains ou obscurs, sortiraient pour toujours éclaircis de la comparaison.

VIII.

L'art de la gravure sur pierres fines est très-ancien, et sans examiner si l'anneau que Pharaon mit au doigt de Joseph en l'investissant d'une autorité presque souveraine, si celui que Thamar reçut de Juda, son beau-père, étaient gravés; sans parler non plus du cachet de Jézabel écrivant au nom d'Achab, de la bague de Darius dont se servit Alexandre, après ses victoires, pour sceller les ordres envoyés par lui en Asie, ni des nombreux passages des livres saints, d'Hérodote et des auteurs anciens, où il est question des anneaux employés par les souverains et les potentats, pour fermer leurs missives, ce qui donne à penser qu'ils étaient gravés, nous dirons que la gravure sur pierres précieuses remonte à la plus haute antiquité. Nous n'en voulons pour preuve que la célèbre pierre ovoïde Babylonienne, du cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale (trouvée par le voyageur Michaux, sur les bords du Tigre, au milieu des ruines d'un palais immense, qu'on croit avoir appartenu aux jardins de Sémiramis), dont la partie supérieure est ornée de symboles chaldéens, le bas sur les deux faces, de longues inscriptions cunéiformes du plus ancien système Babylonien. Quant aux deux cent soixante-et-onze cylindres et aux trois cent cinquante-cinq cônes, scarabéoïdes, ellipsoïdes, etc., appartenant à la même collection, qui proviennent tous de la Chaldée, de l'Assyrie, de la Médie, de la Perse, de la Characène et de la Phénicie, ils représentent soit les dieux, soit les symboles religieux des peuples de ces anciennes contrées, et remontent à de si hautes époques, qu'ils n'ont pas encore pu jusqu'ici être expliqués.

On ne peut étudier ces monuments sans être frappé de la prodigieuse habileté, et souvent aussi de la perfection, avec laquelle des artistes, appartenant aux peuples les plus ancien-

nement connus, incisaient et gravaient les matières les plus dures, en paraissant se jouer des difficultés. Leurs noms sont vraisemblablement mêlés aux symboles et aux légendes sacrées inscrites sur ces intailles; on parviendra peut-être à les déchiffrer quelque jour, et on demeurera étonné des révélations qui en sortiront et qui démontreront une fois de plus combien sont lointaines et profondes les racines de l'art chez tous les peuples, puisque ces graveurs de cônes et de cylindres n'étaient déjà plus eux-mêmes que les successeurs très-éloignés de ces étonnants artistes des temps anté-historiques, qui parvenaient malgré les dures conditions de leur vie de Troglodytes, à ciseler, à fouiller, à graver avec des outils de pierre ou la pointe d'un silex, le schiste, le bois de renne fossile ou la pierre, pour en faire sortir les images si vraies, si saisissantes et si fières, des grands pachydermes, des Mammouths, et des immenses reptiles, leurs contemporains. C'est bien le cas de s'écrier : *Ars longa, vita brevis.* Oui, la vie de l'homme est courte, mais son âme a toujours été grande et l'art, cette manifestation de l'idéal, a fait son apparition avec lui dès les premiers jours du monde. Dieu, en le faisant à son image, lui en a donné l'instinct, non, je me trompe, le sentiment, et comme il se savait d'origine divine, quelque misérable et dépourvue que fut son existence, il a toujours porté haut la tête et regardé le ciel, comme l'a si bien exprimé le poète :

> Os homini sublime dedit, cœlumque tueri
> Jussit et erectos ad sidera tollere vultus,

et c'est de là que lui viennent ses premières inspirations.

N'entrons donc dans le détail des pierres gravées, ni des Chaldéens, ni des Assyriens, ni des Mèdes, ni des Perses, ni des Phéniciens, ni des Egyptiens, puisque n'ayant pas plus une date qu'un nom à mettre en face de leurs œuvres, nous serions perdus au milieu d'un océan d'incertitudes, mais arrivons de suite aux Grecs.

IX.

Il est vrai qu'Homère, qui est si exact dans ses descriptions, n'a jamais fait mention dans ses poëmes, d'anneaux, de cachets, ni de rien qui puisse y ressembler, attendu que, lorsqu'il parle de fermer une lettre ou de mettre en sûreté sous une enveloppe un objet précieux, au lieu d'un sceau, il indique toujours une simple ligature. C'est Pline qui en fait la remarque et elle ne m'appartient pas [1]. Ce fait l'a même tellement frappé, qu'il n'hésite pas à en conclure que les Grecs, au siége de Troie, ne connaissaient pas encore les cachets. Toutefois, est-ce bien certain, lorsque nous voyons Plutarque parler, d'après d'autres documents, de l'anneau d'Ulysse, sur lequel ce héros avait fait graver un *dauphin* en souvenir des secours que son fils Télémaque avait reçu dans un naufrage d'un de ces humides amis de l'homme [2]. Puis, est-ce qu'Hélène n'avait pas une bague dont le chaton gravé représentait un *poisson monstrueux?* [3] Et Polygnote, l'un des plus anciens peintres de la Grèce, qui vivait vers la 90e olympiade, n'avait-il pas dans un tableau représentant la descente d'Ulysse aux enfers, peint le jeune Phocus, portant à l'un des doigts de la main gauche une intaille enchâssée dans un anneau d'or? [4] Tout cela ne prouverait-il pas que, dans les temps les plus éloignés, les Grecs connaissaient l'art de la gravure sur pierre? Et comment en eût-il été autrement puisqu'ils avaient été précédés par des peuples parfaitement instruits de ses procédés?

Ainsi, les premiers noms que nous rencontrons sont antérieurs au siècle d'Alexandre et remontent à la 60e olym-

---

[1] Pline, *Hist. natur.*, XXXIII, 1.
[2] Plutarque, *Œuvres morales, de solertia anim.*
[3] Ptolém., *Hephest, in Plotio, cod.* 190.
[4] Pausanias, *Voy. de la Phocide*, t. II, p. 384.

piade, l'an 524 avant Jésus-Christ; ce sont ceux de Théodore de Samos, de Mnésarque et de Héïos qui, après avoir parcouru l'Egyte et y avoir appris les secrets de l'art égyptien, commencèrent à graver les pierres fines. C'est à Théodore qu'on attribue cette émeraude fameuse, dont la gravure représentait une *lyre*, que le tyran Polycrate, effrayé d'une trop longue suite de prospérités, avait un jour jetée à la mer, afin de pouvoir compter un malheur au moins dans sa vie et qu'il eût le chagrin de retrouver peu de temps après dans le corps d'un poisson servi sur sa table. Mnésarque était le père de Pythagore; il ne reste aucun de ses ouvrages [1].

Quant à Héïos, il avait gravé une Diane chasseresse, dans la manière des artistes égyptiens de cette époque reculée. L'ordonnance et les traits de cette figure étaient extrêmement maigres et déliés. Il l'avait signée *Heiou*. Philippe de Stosch en avait dans son cabinet une pâte antique, jaune et transparente [2].

Phrygillos avait gravé un Amour sortant de l'œuf.

Thamyros que Stosch croyait contemporain de Dioscorides, dont nous parlerons plus loin, et peut-être son disciple, avait exécuté un Sphynx qui se gratte [3].

Ensuite se signalèrent :

Admon, qui a gravé un Hercule buveur; il est plein de force, mais un peu ramassé et a été signé par lui [4].

Appolonides, que Pline cite parmi les grands artistes. Malheureusement, il ne nous reste de lui qu'une Sardoine représentant un bœuf couché [5].

Puis vient Polyclète de Sicyone, disciple d'Agélade, qui

---

[1] Diogène Laerce, L. VIII, *Vita Pythagor.*, p. 214.

[2] Stosch, *Gemmæ antiquæ cœlatæ*, p. 50, pl. 36.

[3] Ibid. pl. 69. — Bracci, pl. 113.

[4] Ibid. pl. 1.

[5] Ibid. pl. 11.

florissait vers la 87e olympiade (480 ans avant Jésus-Christ)[1], c'était un très-habile sculpteur (puisqu'il a fait une statue que les maîtres ont appelé le canon ou le modèle par excellence). Il ne dédaignait cependant pas de graver de petites figures sur des pierres fines, et on lui doit un Diomède ayant enlevé le Palladium, qu'il a signé *Polycleitou*[2]. Arrive ensuite Agathémer, à peu près contemporain de Polyclète ; il a gravé un Socrate qui était, au siècle dernier, dans le cabinet de M. Van der Marck, à Harlem. Il est signé *Agathemeros*[3]. Pergame est l'auteur de cet admirable Bacchant, du musée de Florence, qui représente un jeune homme entièrement nu, sauf la nébride sur le bras gauche, qui danse la tête renversée en arrière, en tenant sa coupe d'une main et son thyrse de l'autre. Il a signé son œuvre qui est un des chefs-d'œuvre de la gravure grecque. Malheureusement, Florence n'en a qu'une copie en pâte antique, rouge et transparente.

La plus belle intaille de la collection nationale de France est l'Achille Citharède; elle fut donnée à Louis XIV par M. Fesch, de Bâle, qui paraît être l'un des ancêtres de l'illustre cardinal de ce nom. L'Achille est sur améthyste et signé *Pamphilou*. Pamphile était élève de Praxitèle suivant Pline, et il vivait vers l'année 320 avant Jésus-Christ.

X.

Nous nous hâtons d'arriver au siècle d'Alexandre, et nous sommes heureux de rencontrer à côté d'Apelles et de Lysippe, seuls jugés digne de peindre et de sculpter le maître

---

1 Pline, lib. XXXIV, cap. 8.
2 Stosch, p. 76.
3 Ibid. pl. 4.
4 Pline, *Hist. nat.* bib. XXXVI, cap. 5. — Chabouillet, *Catal. des camées et pierres gravées de la bibl. impér.*, p. 243.

du monde (qui se souciait pourtant moins de ses victoires et de toutes ses grandeurs que des applaudissements des Athéniens), Pyrgotèles, auquel le conquérant de l'Asie avait conféré le privilège envié de graver ses traits. Des émules de ce grand artiste se formèrent dans toutes les villes de la Grèce, les médailles nous ont livré quelques noms qui sont peut-être applicables aux graveurs sur pierres fines, car les deux arts se tiennent par la main, mais nous nous abstiendrons de les mentionner, parce que nous n'en avons pas la certitude [1]. Quant à Pyrgotèles, qui vivait dans la 112e olympiade, c'est-à-dire 332 ans avant notre ère, on croit avoir de lui une tête dite d'*Alexandre-le-Grand*, gravée sur sardoine, qui était, au siècle dernier, dans le trésor du prince Lothaire-François, électeur de Mayence, et un *Phocion*, également sur sardoine, qui, après avoir appartenu à un Castiglione, est passé en Angleterre, sans qu'on sache dans quel cabinet. Il a aussi gravé un *Hercule assommant l'Hydre*, qui a fait partie de la collection Trivulce de Milan [2]. Il a toujours signé *Pyrgotelès* ou *Pyrgotelès epoiei*, seulement il est fort à craindre que ces noms ne soient supposés.

Dans le même temps vécurent Aétion, auteur d'une superbe tête représentant le roi Priam; Sostrate, statuaire et graveur, qui avait fait avec Hécatodore, à Alphire, une très-belle statue de Minerve, dont il est parlé dans Polybe [3] et gravé sur une agate : l'Amour domptant des lionnes ; Aspasios, l'auteur de l'admirable Minerve, sur jaspe rouge du musée impérial de Vienne; Apollodote, élève d'Aspasios, dont il a copié la Minerve; enfin, Apollonides et Cronios de Cyrène, qui furent, suivant Pline, les plus célèbres graveurs sur pierre, après Pyrgotèles [4]. Stosch avait, d'Apollonides,

---

[1] Voir la lettre de Raoul-Rochette sur les graveurs de monnaies grecques, in-4o, imp. royale, 1831.

[2] VISCONTI, mém. mss., p. 5.

[3] POLYBE, *Hist.* lib. VII, p. m. 370.

[4] PLINE, lib. XXXVII, c. I.

un taureau couché par terre, sur lequel on voyait la signature *Apollonidou.*

Un siècle après celui d'Alexandre-le-Grand, nous rencontrons Aulos qui vivait sous Ptolémée Philopator, vers la 140e olympiade (222 ans avant Jésus-Christ), auquel on doit : un Cavalier grec, du musée de Florence, un Quadrige du cabinet de Lord Morpeth, pair d'Angleterre, une tête de Diane venant des Buoncompagni, une tête d'Esculape et un Ptolémée Philopator, invariablement signés *Aulou.* Onésas vivait dans le même temps, c'était un merveilleux artiste, à en juger par sa Muse tenant une lyre et par son Hercule couronné d'oliviers, dons nous possèdons une empreinte; il signait Onésas. Mycon, Plotarque, Gnaïos, Tryphon étaient contemporains d'Onésas. On a du premier une belle tête de Vieillard, gravée sur une pierre de jaspe, qui a autrefois appartenu à Fulvius Ursinus, l'auteur des portraits des hommes illustres; elle est signée *Myrtonos*; du second, un Amour domptant un lion, un chef-d'œuvre qui est à Florence; de Gnaïos, un admirable Hercule jeune, dont nous possédons deux empreintes qui portent son nom très-lisible; enfin, de Tryphon, les Noces de l'Amour et de Psyché, une véritable merveille de grâce, d'habileté et de finesse. Car Tryphon a su exprimer par la gravure les personnages voilés de Psyché et de l'Amour; les voiles sont si diaphanes qu'on distingue les physionomies, et ils paraissent si légers qu'on serait tenté de les soulever. Cette pierre étonnante était autrefois à Londres dans le cabinet de Lord Arundel.

Allion a laissé une *Muse portant une lyre*, que nous estimons être, comme celle d'Onésas, la copie d'une statue célèbre d'Aristoclès, statuaire, et un Apollon couronné de lauriers, qui pourrait bien n'être qu'un athlète vainqueur aux jeux Pythiens.

Puis nous arrivons à Agathope, qui a gravé un *Marcus Brutus* qu'il a signé : *Agathopos epoiei;* nous croyons

avoir de lui un *Jules César* sur sardoine, le dessin, la pose et le faire sont identiques dans l'un et l'autre ouvrage.

A la même époque, vivait Archelaüs, fameux graveur célébré par Varron. Il avait représenté une *Lionne enchaînée par des Amours*, marquant ainsi leur puissance et leur force.

XI.

Vint enfin Dioscorides, que l'empereur Auguste fit venir à Rome pour lui conférer le même honneur qu'autrefois, Alexandre avait accordé à Pyrgotèles. On a conservé de lui un portrait d'*Auguste* sur améthyste, qu'on voyait encore au siècle dernier à Rome, en double exemplaire signé : *Dioscouridès*, dans les cabinets Massimi et Strozzi ; *Mécènes*, dont nous avons une empreinte; un charmant *Mercure* qui appartenait à Stosch ; un *Diomède ayant enlevé le Palladium*, dont nous avons une empreinte où l'on lit sa signature ; un admirable *Persée* du Trésor Farnèse à Parme ; enfin, un *Hercule enchaînant Cerbère*, qui est au musée de Berlin, et dont nous avons également le bonheur de posséder une empreinte. Toutes ces intailles qui paraissent incontestables, puisqu'elles sont signées, donnent la plus haute idée du merveilleux talent de Dioscorides, et expliquent la faveur dont il fut constamment l'objet de la part d'Auguste, d'Agrippa et de Mécènes. Visconti a découvert la patrie de Dioscorides sur une pierre d'Eutichès, son disciple ou plutôt son fils. Elle représente Minerve; on y lit *Eutiches Dioscouridou aigaieos epoiei*. Il était donc originaire d'Egée, ville de l'Eolide, dans l'Asie-Mineure.

Puis arrive Solon, un autre grec qui fut, dans le même temps, l'heureux concurrent de Dioscorides, il a laissé un *Diomède maître du Palladium*, un *Mécènes*, dont nous avons des empreintes; une *Méduse* aux cheveux hérissés et

mêlés de serpents ; enfin, un *Cupidon désarmé*, gravé d'après une statue fameuse de Praxitèles.

Solon a mis son nom à une tête qu'on dit être celle de Mécènes ou de Cicéron [1]; il a également signé la tête de Méduse [2].

Hyllus, élève de Solon, fut presque aussi habile que son maître. On a conservé de lui une belle *Cléopâtre* sur cornaline ; un *Philosophe*, qui est à Florence ; enfin, au cabinet des médailles de Paris, le célèbre *Taureau dionysiaque* sur calcédoine mamelonnée ; ces trois intailles sont signées : *Hyllou.*

Alexandre florissait à la même époque ; il avait emprunté l'idée d'Archélaüs et exécuté comme lui un *Amour domptant un lion,* qui existait au siècle dernier dans le cabinet de Lord Morpeth, à Londres.

Nicomaque avait gravé un *Faune assis sur sa nébride avec une double flûte* à ses côtés. Il était contemporain de Vitruve qui en parle dans ses écrits.

Epitynchos avait gravé un *Germanicus enfant*, véritable chef-d'œuvre de gravure, qui a été longtemps à Rome, dans la famille Strozzi.

Coenius, ou Coenus, a laissé un Adonis nu et un Faune célébrant les bacchanales.

Les graveurs qui leur ont succédé sont :

Agathopus, auteur d'une tête de vieillard romain inconnu.

Aulus, dont Stosch a publié cinq pierres portant son nom.

Cnéius, dont on a conservé un *Baigneur tenant le strigile; l'Enlèvement du Palladium; Hercule jeune;* une tête inconnue d'une grande beauté que Bracci dit être celle de *Cléopâtre;* un *Athlète se frottant d'huile pour le combat;* un *Thésée ayant sur la tête la dépouille du Taureau de Marathon.*

---

[1] Stosch, Pl. 62.

[2] Ibid. Pl. 63.

Epitynchanus et Agathopus que Gori regarde comme des affranchis de Livie, parce que leurs noms se trouvent dans les sépulcres domestiques de la maison d'Auguste. Tous deux ont le nom d'*Aurifex*, orfèvre, profession souvent réunie à celle de graveur en pierres fines.

Apollonius a gravé une *Diane des Montagnes*, qu'il a signée *Apolloniou;* Pline pense que c'est le même artiste qui avait sculpté, en compagnie de Tauriscus, un groupe représentant Amphion et Dircé, pour Asinius Pollion [1]. Il aurait donc vécu au siècle d'Auguste.

Puis on trouve comme graveurs du temps de Tibère : Ælius, qui a gravé une tête de Tibère.

Alphée et Aréthon, qui ont aussi vécu sous Caligula et ont fait en commun un camée représentant Germanicus et Agrippine, et gravé également ensemble le portrait du fils de Germanicus, du jeune Caligula.

Evodos florissait sous Domitien. Nous en avons la preuve par la magnifique aigue-marine orientale du cabinet des médailles de Paris, représentant *Julie fille de Titus* qui, mariée à son cousin Flavius Sabinus, devint tristement fameuse par ses amours avec son oncle l'empereur Domitien. Elle est signée : *Evodos epoiei.*

Nicandre vivait aussi à la même époque. Il est l'auteur d'un autre portrait de Julie.

Il y avait du temps d'Hadrien, Antiochus, qui a gravé une Minerve guerrière et une tête qu'on croît être celle de Sabine, épouse d'Hadrien, ou tout au moins un portrait de l'époque.

Anteros, dont on a un Hercule buphage [1].

Hellen qui a gravé un Antinoüs sous les traits d'Harpocrates [2].

Enfin, le dernier des graveurs grecs qui ait signé ses

---

[1] STOSCH, 10. — BRACCI, pl. 10.

[2] STOSCH, 37.

œuvres, fut Epolien, qui vivait à la fin du IIe siècle de notre ère, puisqu'on lui doit un portrait ressemblant de *Marc-Aurèle Antonin*, sur lequel il a pris soin de mettre son nom : Æpoliani [1]. Qu'est devenue cette intaille? — nous n'en savons rien. Philippe de Stosch en avait une pâte de verre qui avait été prise à Paris sur la piere même qu'il avait vue.

Le comte d Arundel possédait une cornaline sur laquelle on voyait *Diomède assis et tenant le palladium*, en face de lui, Ulysse dans l'action d'un homme qui dispute, et au-dessous l'inscription : *Félix affranchi de Calpurnius Sévère, l'a faite*. Quel était ce Félix? nous l'ignorons, ainsi que le temps où il a vécu. C'était, à en juger par l'intaille que nous venons de rapporter, et par l'empreinte que nous possédons et qui représente Ulysse seul et sans Diomède, un très-habile graveur. Nous nous contentons d'ajouter qu'on lit sur une inscription antique citée par Gruter, le nom d'un Sempronius Félix, ouvrier en marbre.

Outre ces artistes que nous venons d'essayer de classer chronologiquement au moyen des indications que nous avons pu recueillir çà et là dans Pline et différents auteurs, il y a eu Axeochos, auteur d'un joli *Faune jouant de la lyre;* Cœcas, auteur d'un *Gladiateur rudiaire;* Carpos, qui a gravé un *Bacchus et une Ariadne montée sur une lionne ;* Coïmos, qui a laissé un charmant *Adonis;* Hellen, qui a fait un *Harpocrate* en buste; Leichios, une *Victoire ailée conduisant un bige;* Myrton, une *Léda sur les ailes du cygne* ; Pharnace, un *Cheval marin;* Philémon, le superbe *Thésée ou Minotaure* du Musée impérial de Vienne, et une *Tête de Faune* non moins remarquable; Quintillus, un *Neptune conduisant son char;* Scylax, une tête de *Satyre* d'une expression étonnante et un *Hercule Musagète;* Seleucus, une tête de *Silène;* Sosocle, une admirable tête de *Méduse;* Teucer, *Hercule et Iole;* Sostrate,

---

[1] Stosch, Pl. 2.

Méléagre et Atalante; Thamiros, un *Sphinx;* Argathangelos, Athenion et beaucoup d'autres dont les noms nous sont venus par leurs gravures.

Seulement, comme leur vie est restée cachée et ensevelie, pour ainsi parler, dans leurs travaux, que l'on ne peut dire au juste ni dans quel temps, ni dans quels lieux ils ont vécu, nous n'y insisterons pas, n'en voulant tirer qu'une conclusion, c'est que, ainsi que nous l'avons dit à propos du joli *Satyre ou Bacchus de Troyes,* ce sont les Grecs qui ont tenu le sceptre des arts sous les Empereurs romains, attendu que l'on ne trouve que des noms grecs sur les plus belles pierres gravées.

Il ne faudrait pourtant pas croire que tous les ouvrages grecs soient parfaits. Quoique le talent fut commun en Grèce, il ne suffisait pourtant pas d'être Grec pour avoir du talent.

Chacun avait d'ailleurs son talent particulier; celui-là rendait mieux les draperies, celui-ci excellait dans le nu; l'un excellait par l'expression, l'autre par la grâce. Souvent ils gravaient très-profondément, d'autres fois, ils donnaient à leurs figures un très-léger relief, ce qui constitue une des plus grandes difficultés de la gravure sur pierre. C'était un des grands mérites de Dioscorides.

En général, les Grecs ont exécuté un plus grand nombre de gravures en creux que de gravures en relief.

Ils ignoraient la perspective et y suppléaient par le plus ou moins de profondeur qu'ils donnaient aux différentes parties de leurs intailles.

Ils ne multipliaient pas les figures et étaient habiles dans la représentation des animaux.

Enfin, les Grecs préféraient représenter le nu, tandis que les figures faites à Rome sont ordinairement drapées, à l'exception de celles de Dioscorides, qui avait conservé le goût de son art natal. Aussi, pour tout dire, d'un mot,

l'art grec, qui est la noblesse même, se sent mieux qu'il ne peut se définir.

XII.

C'était, en effet, chez les Grecs, une aptitude native que les arts, beaux, intelligents, impressionnables comme ils l'étaient tous, et vivant au milieu du plus magnifique climat du monde. Platon disait donc vrai, d'après la vieille chanson de Simonide, lorsqu'il nous apprend que les Grecs ne formaient que trois souhaits : *jouir d'une bonne santé, — avoir une belle figure, et posséder des richesses bien acquises.* Ils n'avaient jamais trop aimé les champs de bataille et s'étaient renfermés dans les choses qui demandaient de l'imagination, du savoir et de l'habileté. Ils étaient naturellement poètes, artistes, orateurs, discoureurs même, et l'on ne saurait dire combien *l'Agora* recevait chaque jour et a dévoré de gens d'esprit. C'était d'ailleurs un art qui répondait à des goûts innés et à un besoin général que celui de graveur sur pierres fines. L'usage des anneaux et des pierres gravées n'était pas, comme à Rome, limité aux classes élevées. La vanité universelle y trouvait son compte et brillait avec eux. Pline raconte qu'Isménias de Thèbes, qui n'était qu'un joueur de flûte, avait de très-belles pierres gravées. Aussi, Dionysodore, son contemporain et son émule, s'empressa-t-il de l'imiter, de même que Nicomaque, autre musicien du même temps, ce qui est bien fait pour humilier, ajoute Pline, ceux qui forment de pareilles collections, puisque leur gloire ne dépasse pas celle de ces joueurs de flûte. Cette leçon rétrospective, capable peut-être de toucher les patriciens de Rome, n'était pas faite pour les Athéniens. Aussi, lorsqu'ils n'avaient pas d'actions d'éclat à raconter, un capitaine une victoire ; un poète ou un athlète des prix remportés

aux jeux olympiques, ils faisaient graver un emblême, leur portrait ou celui de ces brillantes et spirituelles hétaïres, qui, laissant les ouvrages de laine et le gynécée aux femmes légitimes, trônaient sous les Portiques ou dans des banquets au milieu d'hommes comme Périclès, Thémistocle, Alcibiade, Platon, Sophocle, Aristote et la jeunesse dorée de l'époque. Que de prétextes à petits vers, à odes, à billets ambrés, à camées et à intailles ! — « Des bijoux d'or se fai» saient remarquer à ses oreilles, des perles à son cou et à » ses bras, des pierres précieuses à ses doigts, » dit Aristophane en parlant d'une jeune femme dans ses *Nuées* [1]. Les graveurs n'y suffisaient pas, non plus qu'aux demandes de tous ceux qui voulaient intéresser les Dieux au succès de leurs entreprises, en portant sans cesse leur image sur eux. Les juifs seuls, ce peuple convaincu, qui a traversé le monde antique sans s'y mêler, chantaient dans leurs fêtes religieuses : *Simulacra gentium argentum et aurum, opera manuum hominum*, et le temps n'était pas encore venu pour les autres peuples de les comprendre.

Il n'est pas douteux que les Grecs faisaient des collections de pierres gravées. Elles étaient, pour eux, de la sculpture en miniature et le moyen, comme nous l'avons dit, de conserver, dans leurs demeures et d'avoir toujours devant les yeux, sous une forme accessible, les plus beaux modèles de la statuaire, et souvent aussi la reproduction des meilleurs tableaux. Et puisque les simples musiciens et les joueurs de flûte s'en piquaient, même quand ils étaient de la Béotie, il est peu probable que les riches habitants de l'Attique, de Rhodes, de Syracuse, de Lesbos, de Milet, de Corinthe et de tant d'autres villes fameuses s'en abstinssent c'était même d'eux qu'était parti l'exemple, bientôt suivi par les plus infimes citoyens. Polycrate, dont nous avons parlé, avait une nombreuse collection de pierres gravées,

---

[1] ARISTOPHANE, *in nubib.* V, 331.

Pline l'ancien la connaissait et, de son temps, on pouvait la voir en son entier dans le temple de la Concorde où elle avait été placée, *illibata intactaque est.* Celle de Mithridate, roi de Pont, était encore plus considérable. Lucius Scipion, Manlius, Mummius avaient apporté de la Grèce et de l'Asie de nombreuses et magnifiques collections de pierres gravées, et c'était leur vue qui en avait donné le goût aux Romains.

XIII.

Pendant longtemps, chez les Romains, les anneaux furent une distinction sociale. Les anneaux de fer aux plébéiens et aux esclaves, les anneaux d'or aux sénateurs et aux chevaliers. Dans les commencements de la République, ils furent très-simples. Mais après les conquêtes des Romains, en Grèce et en Asie, les vraies productions de l'art s'étant révélées à eux, ils ne mirent plus de bornes à leur passion pour les belles choses et notamment pour les pierres gravées, aussi, non contents d'en avoir dépouillé la Grèce, ils attirèrent à Rome ses artistes, Dioscorides, Solon, Hyllus et beaucoup d'autres, afin de s'en procurer de nouvelles.

La multiplicité des anneaux avait jusque-là été défendue. Leur nombre devint illimité. On en chargea tous ses doigts et même chaque phalange de chaque doigt. Lucien parle d'un riche Romain qui portait seize bagues, deux à chaque doigt, celui du milieu excepté ; et Martial d'un autre Romain, dont il voile le nom sous celui de *Charinus,* qui portait six bagues à chacun de ses doigts et qui ne quittait pas plus ces précieux bijoux la nuit, qu'il ne les quittait au bain. Et comme on demandait pourquoi : c'est qu'il n'avait pas d'écrin [1]. Le pauvre homme !

Les Romains devinrent donc des écrins ambulants et

---

[1] MARTIAL, *Epigr.*, lib. XI, 59.

finirent par mettre tant de recherches dans le choix de ces bijoux qu'ils eurent des garnitures de bagues différentes pour chaque saison, plus légères en été, plus pesantes en hiver. « Pourrait-on, dit Juvénal, se refuser à la satire, » lorsqu'on voit un échappé des bourbiers d'Egypte, un » Crispinus autrefois esclave dans Canope, rejeter non- » chalamment sur ses épaules la pourpre tyrienne, et les » doigts en sueur, agiter dans l'air ses bagues d'été, trop » délicat pour porter des anneaux plus pesants [1]. » Aussi, lorsque les Romains ne pouvaient se procurer une pierre fine, ils faisaient monter sur leurs anneaux un morceau de pâte de verre gravée ou moulée sur une intaille de prix. C'est ce qui explique l'intérêt qui s'attache à certaines pâtes de verre antiques, parce qu'elles représentent souvent des sujets remarquables dont les originaux ont disparu.

C'était principalement à fermer leurs lettres que les anciens, et principalement les Romains, faisaient servir leurs anneaux. Un symbole, une allusion au nom de la personne, une inscription, son propre portrait, celui d'un ancêtre ou de quelque homme illustre, gravés sur une pierre, tenaient lieu de signature et rendaient la pièce authentique. « Je » viens d'affranchir Nasta, signe. — Mieux vaudra demain, » Lupercus, je réserve aujourd'hui mon cachet pour ma » bouteille [2]. » Tout décret, tout acte de l'autorité, un contrat, un testament sans cachet, n'avaient ni force ni valeur et c'est des Romains que nous tenons l'usage de marquer d'un sceau particulier les actes émanés de l'autorité publique.

Aussi à Rome, depuis l'empereur et les plus hauts dignitaires de l'Etat jusqu'au moindre citoyen, chacun avait un cachet pour valider ses dépêches. Le cachet de l'empereur et celui d'un consul ne différaient que par le degré d'auto-

---

[1] Juvenal, *Satyr*, I. V. 28. VII, 89.

[2] Martial, *Epig.* Lib. IX, 88.

rité que lui communiquait le caractère de la personne à qui il appartenait.

C'était presque toujours un confident ou un ami sur lequel le souverain se déchargeait du soin laborieux de sceller ses missives. Ainsi le père de Trogue Pompée qui avait acccompagné Jules César dans ses expéditions militaires était le gardien de son anneau [1]. Agrippa, Mécènes, étaient les dépositaires de celui d'Auguste[2] et Mutianus, en l'absence de Vespasien, scellait des ordres devant lesquels les peuples s'inclinaient parce qu'ils étaient revêtus du sceau de l'empereur [3].

XIV.

Jules César, qui croyait descendre de Venus par Enée, avait fait graver sur son anneau l'image de *Vénus armée d'un javelot.* Nous pouvons dire en passant que cette gravure s'était multipliée à l'infini et que nous la trouverons dans la collection de Saint-Pierre. Au commencement de l'Empire, Auguste se servait d'une pierre sur laquelle était gravé un *Sphynx*, mais les Romains ayant glosé sur l'ambiguité de certains décrets, au bas desquels était apposé le sphinx [4], il prit pour cachet une *tête d'Alexandre-le-Grand*, par Pyrgotèles, à laquelle il substitua dans la suite son propre portrait qui demeura longtemps le sceau des Césars ses successeurs [5]. Dioscorides l'avait gravé. Le cachet du grand Pompée représentait un *Lion armé d'une épée* [6], et, après sa défaite, il le jeta à la mer, dans la crainte que

---

1 Justin, lib. XLIII, *in fine.*
2 Dion, lib LI.
3 Xiphil. *in Vespas.*
4 Pline, *Hist. nat.* Lib. XXXVII, c. 4.
5 Dion, XLII, p. 218.
6 Sueton, *in vita Aug.*, c. 50.

ses ennemis n'en abusassent contre lui. Il en avait eu un premier représentant *trois Trophées,* emblême de ses triomphes sur l'Europe, l'Asie et l'Afrique [1]. On voyait une *Grenouille* sur celui de Mécènes [2]. Cette grenouille-là causait plus de frayeur aux Romains que tous les lions réunis de la Lybie et de la Numidie, parce qu'elle n'apparaissait jamais que pour leur annoncer de nouveaux impôts. Néron portait sur le sien *Apollon* et *Marsyas* [3]. Etait-ce à cause de ses prétentions d'artiste qui le faisaient se comparer à Phébus-Apollon, et le peuple Romain qu'il traitait si dédaigneusement n'était-il pour lui que le pauvre satyre, digne comme l'autre d'être écorché vif par César-Apollon. La bibliothèque impériale a une intaille d'*Apollon et Marsyas*. Elle ne date que du XVIe siècle, et peut être considérée comme la copie d'une antique vraisemblablement en Italie.

L'empereur Galba n'avait rien changé à celui de ses ancêtres qui représentait un chien sur une proue de navire. Commode avait mis sur le sien le portrait de Marcia sa maîtresse, et c'était devant une telle effigie que le monde entier, *orbis Romanus,* devait courber la tête. Sylla avait fait graver sur son anneau le roi Bocchus lui livrant Jugurtha. C'était une victoire dont il ne devait pourtant pas s'enorgueillir. La bibliothèque nationale possède une copie du XVIe siècle, de cette curieuse intaille.

XV.

Les intailles servaient non-seulement de parure et de cachets aux hommes, mais encore aux femmes, qui ne se contentaient pas de leurs clefs pour assurer toutes choses

---

[1] *Plutarch. vit. Pompeii.*

[2] PLINE, lib. XXXVII, c. 4.

[3] SUETON, c. 21.

dans leurs maisons et les mettre à l'abri de leurs esclaves. Elles scellaient donc leurs armoires et leurs coffres, sans oublier les vases et les amphores qui contenaient le vin. Cicéron nous l'apprend, car il dit qu'il avait une mère si vigilante, qu'elle scellait jusqu'à ses cruches vides, de peur d'être trompée [1]. Quant à lui, bien qu'il ne se trouvât qu'une modeste aisance, sa fortune ne s'élevant guère, à ce qu'il paraît, qu'à cent vingt-cinq millions de sesterces (vingt-cinq millions de notre monnaie), il était bien éloigné de cette sordide économie, puisqu'il faisait briller à son petit doigt un anneau de grand prix. Il est vrai, dit Juvénal, qu'il n'y perdait rien, parce que ses plaidoyers n'en étaient payés que plus cher. « Ce luxe, après tout, a bien son utilité : la » pourpre fait valoir l'orateur, l'améthyste double ses » honoraires [2]. »

Les anciens n'avaient rien de plus précieux ni de plus sacré que leurs anneaux. Ils en prenaient de grands soins et ne dormaient jamais, ni n'entraient au bain, sans en dépouiller leurs doigts. Ils les quittaient également dans les moments de deuil ; et quand ils voulaient s'engager d'une manière solennelle, ils déposaient leurs anneaux entre les mains de celui qui recevait leur promesse.

Dans les grandes occasions de la vie, les anciens échangeaient entre eux des anneaux. C'était alors, et c'est encore aujourd'hui pour les jeunes époux, un gage de la foi promise. De là, tant de pierres gravées antiques sur lesquelles se voient des mains entrelacées. Horace, dans son ode à Tha-

---

[1] CICÉRON, *Epist. ad Tiron.*, lib. XVI, 26.

[2] JUVÉNAL, *Satir.* VII. — Ces satiriques ne respectent rien et je me souviens que Pline parle sérieusement de la pauvreté de Cicéron, qui l'avait empêché de mettre plus d'un million de sesterces (200,000 fr.) à une table de citre. *Extat hodiè mensa marci Ciceronis, in illâ paupertate et quod magis mirum est, illo ævo empta* H. S. X. Il paraît qu'outre sa maison de campagne de Tusculum, Cicéron ne possédait pas moins de dix-sept *villas* éparses dans les diverses parties de l'Italie.

liarque, parle des jeux de ces amants qui se donnent et se reprennent tour-à-tour une bague, et c'est si joli que je ne résiste pas au plaisir de la citation :

Nunc et latentis proditor intimo
Gratus puellæ visus ab angulo,
Pignusque dereptum lacertis
Aut digito male pertinaci [1].

« Demain la vieillesse, mais aujourd'hui le doux murmure des entretiens du soir, le rire charmant qui trahit la jeune jeune fille dans le coin obscur où elle se cache, et les gages d'amour ravis à un bras ou à une main doucement rebelle. »

Crozat possédait une agate-onyx, sur laquelle un amant souhaitait une longue vie à sa maîtresse. Il avait aussi le portrait gravé d'une femme accompagné de cette légende : *Souviens-toi de Claudia*. Ovide dit dans ses *Tristes* qu'il sait que son portrait est au doigt d'un ami; c'est un adoucissement à ses peines [2].

XVI.

Les pierres gravées servaient également à orner les vêtements. C'était leur grand mérite pour les Romaines. Artistes pour elles-mêmes, l'art avait leurs prédilections lorsqu'il ajoutait à leur beauté. Leurs cheveux, leurs bracelets, leurs colliers, leurs agrafes, leurs ceintures et leurs robes en étaient parsemés. C'est ce qui fait qu'il y a eu à Rome tant d'intailles sur cabochons d'émeraude, de saphir, de topase, d'améthyste, de grenat et de rubis que leur épaisseur ou leur saillie rendait impropres à être montées en bagues. Il en est de même de toutes les pierres gravées de grande dimension, ainsi que des camées, ces sculp-

---

[1] Horat. *Od.* Lib. I, IX.
[2] Ovid. *Trist.* Lib. I, *Eleg.* 6.

tures ou ces bas-reliefs en raccourci, qui devaient concourir mieux encore que les pierres gravées, à enrichir les vêtements des dames Romaines.

XVII.

Après les conquêtes de la Grèce et de ses colonies, c'est-à-dire vers la fin de la République, les Romains commencèrent à former des collections. A la différence des Grecs qui ne réunissaient des objets d'art que pour leurs temples et leurs monuments publics, les Romains eurent tous les goûts des curieux. A Athènes, le Lycée, l'Odéon, l'Aréopage, le Parthénon, un grand nombre de temples étaient de véritables musées. « Ainsi le Parthénon, dit Ampère, » contenait une collection de pierres gravées ; au Gymnase » de l'Aréopage, on voyait les bustes des philosophes cé- » lèbres. Delphes avait sa galerie de tableaux. Les temples » de Junon à Olympie, de Minerve à Platée et à Syracuse, » étaient de vrais musées [1]. » En Grèce, le citoyen savait s'effacer devant la chose publique. C'était tout différent à Rome. Là fleurissait et s'épanouissait à plaisir le collectionneur. Si les Romains n'avaient pas le génie créateur en partage, ils n'en avaient pas moins un sentiment très-vif du beau. Aussi, lorsque les guerres samnites et puniques eurent donné à Rome, Syracuse, Capoue, Tarente, toute la grande Grèce et la Sicile, avec les merveilleux chefs-d'œuvre que les artistes grecs y avaient semés à profusion, ses rudes soldats se sentirent subjugués pour la première fois.

Quels beaux triomphes que ceux de Sylla, de Scipion l'Asiatique, de Mummius, de Pompée, qui firent passer sous les yeux des Romains éblouis, tous les chefs-d'œuvre

---

[1] AMPÈRE, *Histoire romaine à Rome*, III, 609 et 614.

et tous les trésors d'Athènes, de Corinthe, de Syracuse, de la Sicile, de la Grèce entière, de la Macédoine, de l'Asie-Mineure, et avec eux les artistes : les uns résistants et captifs, les autres n'ayant pas pu se séparer de ce qui était leur âme et leur vie. L'art grec émigra alors, et le génie d'Athènes en pleurs, voulut le suivre jusque dans Rome.

Les Romains commencèrent alors à faire des collections de pierres gravées. Ils les plaçaient dans des écrins qu'ils nommaient *Dactyliothèques*. Pline dit que Scaurus, gendre de Sylla, fut le premier à Rome qui eut une dactyliothèque toute remplie de pierreries qui lui provenaient sans doute de la riche succession de son beau-père [1]. Elle resta longtemps unique à Rome, jusqu'à ce que Pompée eût dédié au Capitole, *inter dona in Capitolio dicavit* [2], celle qui avait appartenu à Mithridate, le plus fastueux des princes vaincus par les Romains. La collection du Roi de Pont, si l'on en croit Varron, était beaucoup plus précieuse que celle de Scaurus, et l'on y voyait une quantité infinie d'anneaux, de bagues, de cachets, de camées et d'intailles d'un travail exquis.

César, à l'exemple de Pompée, dédia six écrins remplis de pierres gravées, dans le temple de *Vénus génitrix*, son aïeule; et Marcellus, ce fils d'Octavie que Virgile a chanté, en plaça un dans le petit temple d'Apollon, sur le mont Aventin [3].

Verrès avait une admirable dactyliothèque. Cicéron en parle dans sa Verrine *de Signis*. Il l'avait formée pendant qu'il était prêteur de la Sicile. Sa manière était d'ailleurs aussi simple qu'expéditive. Il prenait partout, dans les maisons, dans les édifices publics et même dans les temples, ce

---

[1] Pline, *Hist. nat.* lib XXXVII, c. 5.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

qui avait le mérite de lui plaire [1]. Voyait-il au doigt de quelqu'un un anneau de prix? il demandait à l'examiner et ne le rendait plus [2]. Lorsqu'il recevait une lettre, il considérait l'empreinte et si elle lui révélait une œuvre de maître, on s'exposait beaucoup en ne lui envoyant pas de suite le cachet [3]. Ses désirs étaient des ordres, et ses ordres des arrêts de proscription ou de mort quand ils n'étaient pas obéis [4]. Cela dépendait de la résistance.

Antoine avait lui-même une magnifique collection; il l'avait commencée en Egypte et Cléopâtre n'y avait peut-être pas été étrangère. Il faut convenir que c'étaient de terribles collectionneurs que tous ces généraux et proconsuls romains. Lorsque Antoine voulait une pierre, tous les moyens lui étaient bons pour l'obtenir. « Quel entêté que » ce Nonius de tenir ainsi à un objet qui le faisait pros- » crire, dit Pline, en ajoutant naïvement : les animaux sont » plus sages, ils abandonnent au chasseur les parties de » leur corps pour lesquelles ils savent qu'on les pour- » suit [5]. »

Védius Pollion, favori de l'empereur Auguste, avait aussi réuni une belle dactyliothèque, et nous n'en finirions pas si nous voulions citer toutes celles qui eurent de la célébrité. La mode en était devenue générale. Tout homme riche avait la sienne, les femmes elles-mêmes s'en mêlaient et jusqu'aux joueurs de flûte (*choraulæ*), qui se piquaient d'avoir de belles pierres et d'en former des cabinets. Le luxe, un luxe effréné, envahissait toutes les classes de la société, mais le jour n'était pas loin où les Romains regretteraient leur antique simplicité, car c'était le luxe en amol-

---

[1] Cicéron, *de Signis*, c. 1.
[2] Ibid. c. 36.
[3] Ibid.
[4] Ciceron, *de Suppliciis, passim.*
[5] Pline, *Hist. nat.* XXXVII, c. 21.

lissant tous les caractères, qui devait bientôt venger l'univers.

.... Sævior armis,
Luxuria incubuit, victumque ulcicistur orbem [3].

a dit l'implacable Juvénal.

XVIII.

On pourrait croire que lorsque le Christianisme se fut établi sur les ruines du Polythéisme, les pierres gravées furent délaissées et même détruites comme représentant des images et des symboles en désaccord avec la religion nouvelle et les austères sentiments auxquels elle avait donné naissance. Il n'en fut rien cependant. Et non-seulement les princes d'Orient et d'Occident les conservèrent comme des objets auxquels ils attachaient un grand prix, mais ils n'hésitèrent même pas à s'en servir pour valider leurs chartes et sceller leurs diplômes.

Ainsi Mabillon, dans sa diplomatique, parle d'une charte de Pépin-le-Bref dont le sceau est un *Bacchus indien*. Les archives nationales possèdent un contre-sceau de Charlemagne, apposé vers l'année 775 et sur lequel se voit une belle tête de *Jupiter Serapis* qui n'est accompagnée d'aucune légende. Ce qui prouve que les rois, les barons, les seigneurs, à défaut de sceaux, se servaient de pierres antiques auxquelles ils ne prenaient pas toujours le soin de faire ajouter leur légende. Il faut dire cependant que ces antiques se rencontrent le plus souvent au revers des sceaux. Les abbayes et le clergé séculier ne faisaient aucune difficulté de suivre ces exemples, puisque en 1280, Jacques, abbé de Sainte-Marie de Saint-Pierre-de-Dives, employait pour contre-sceau un dieu *Mars*, figuré par un guerrier nu, casqué et armé d'une épée. Le revers du sceau de

---

[2] JUVÉNAL, VI, 292.

l'abbaye de la Sainte-Trinité de Fécamp portait en 1211 l'image d'une *Diane chasseresse* entourée de la légende : *Secretum Radulfi abbatis.* En 1301 le contre-sceau de l'abbé de Luxeuil représentait un *Apollon conduisant le char du Soleil* attelé d'un quadrige, avec cette inscription *Signum veritatis.* En 1311 le même type se trouvait au revers du sceau de l'abbé. A la fin du XIII[e] siècle, l'abbé et l'abbaye de Saint-Étienne de Caen contre-scellaient aussi avec des pierres antiques. Le contre-sceau de l'abbaye représentait *deux guerriers appuyés sur leurs lances* avec la légende : *Custos Sigilli.* Au revers du sceau de l'abbé, on lit : *Ecce mitto Angelum meum*, mais ce verset des livres saints ne cadre guère avec l'empreinte qui représente *Cupidon* avec ses ailes, son carquois et jusqu'à son bandeau sur les yeux. Il faut bien croire que l'abbé en avait un luimême, lorsqu'il avait choisi un pareil cachet.

Au surplus, involontaires ou feintes, ces méprises n'étaient pas rares. Saint-Louis avait reçu la célèbre Agate de la sainte chapelle du palais, comme étant un objet de piété, et dans la suite, Charles V toujours imbu du même préjugé, l'avait placée au milieu des plus saints reliquaires de la chapelle annexée à son palais. On sait que ce camée, le joyau le plus précieux du cabinet des médailles de Paris, est une magnifique sardoine à cinq couches, et le plus grand de tous ceux de l'antiquité qui soit arrivé jusqu'à nous, puisqu'il mesure 30 centimètres de hauteur sur 26 centimètres de largeur, et qu'il représente *l'Apothéose d'Auguste et la famille des Césars l'an* 19 *de Jésus-Christ.* Pendant tout le moyen âge, il fut considéré comme figurant le *Triomphe du saint patriarche Joseph en Egypte,* et c'est seulement en 1619 que le savant Peiresc lui restitua sa véritable [1] signification.

---

[1] CHABOUILLET, *Catalogue des camées de la Bibliothèque nationale*, p. 30.

XIX.

Il eût été étonnant que nos comtes de Champagne, ces princes éclairés, intelligents, magnifiques, qui avaient été plusieurs fois en Orient et qui en avaient rapporté des trésors artistiques de toute sorte, n'eussent pas employé des pierres antiques pour sceller leurs chartes et les actes souverains émanés de leur puissance. Si donc nous avons été charmés, nous n'avons été nullement surpris de trouver sur le contre-sceau du comte Henry II, de l'année 1181, un guerrier romain casqué, cuirassé et tenant la haste et autour, la légende : *Sigillum Henrici Trecensium palatini*. Quant à Thibaut IV le chansonnier, il avait une telle passion pour les pierres gravées antiques, qu'il en faisait apposer non-seulement sur tous ses contre-sceaux, mais sur ses sceaux eux-mêmes. Ainsi il est représenté sur son premier sceau à cheval, tenant l'épée et le bouclier avec la légende : *Sigillum Theobaldi, comitis campanie et Brie palatini*, et entre les jambes du cheval on découvre l'empreinte d'une pierre antique représentant un *sphinx* ou une *chimère*. Quant à son contre-sceau autour duquel on lit la fière devise : *Passavant le meillor,* il représente une *Victoire ailée debout, le pied* appuyé sur un globe, inscrivant des fastes sur un bouclier qui fait partie d'un trophée au-dessous duquel on voit un Amour ailé portant une lance. Le contre-sceau du second type, avec le cri de guerre : *Passavant la Tebaut,* donne les empreintes de trois intailles dont la première représente un lion dévorant un cerf ; — la seconde une femme debout, drapée ; — et la troisième deux personnages debout, en face l'un de l'autre, dans lesquels il nous semble reconnaître Ulysse consultant l'ombre du divin Tirésias. Nous aurons occasion d'en parler parce que nous

avons encore aujourd'hui une intaille représentant le même sujet. Enfin le contre-sceau du troisième type, autour duquel on lit : *Passavant la Teibaut*, reproduit la dernière pierre que nous venons de citer et une autre paraissant être un cerf ramé courant. Thibaut le chansonnier avait même un goût si prononcé pour les intailles, qu'il n'a pas manqué d'en ajouter une sur le sceau spécial qu'il avait établi à partir de son avènement au trône de Navarre, pour les foires et les grands jours de Troyes.

Nous ne saurions dire, à raison de notre enthousiasme pour les pierres gravées antiques, combien nous avons été heureux de rencontrer dans nos comtes de Champagne des appréciateurs si décidés de leur mérite. Nous ne serons donc pas contredit en disant que si la Champagne est devenue si grande et a joué un rôle aussi marqué que glorieux dans les fastes de la France, c'est à ses princes qu'elle le doit, parce qu'ils n'ont été étrangers ni aux lettres, ni aux arts, ni au commerce, ni à l'industrie, en un mot à rien de ce qui fait la grandeur et la prospérité d'un pays, et parce que, toujours fidèles à leur devise, ils ont été *les meilleurs* entre beaucoup d'autres dont *aucun n'est jamais passé avant eux*.

Mais je m'arrête de peur d'en avoir déjà trop dit, et je commence immédiatement la description de nos pierres gravées qui vont devenir la preuve ou la contradiction des aperçus qui précèdent, et la meilleure démonstration peut-être des idées que nous avons essayé de formuler sur un sujet aussi vaste que celui des pierres gravées antiques.



D. Royer, del. Troyes, Lith. Dufour-Bouquot.

Planche IV

PIERRES GRAVÉES

DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE TROYES



D. Royer, del. Troyes, Lith. Dufour-Bouquot.

Planche III

PIERRES GRAVÉES

DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE TROYES

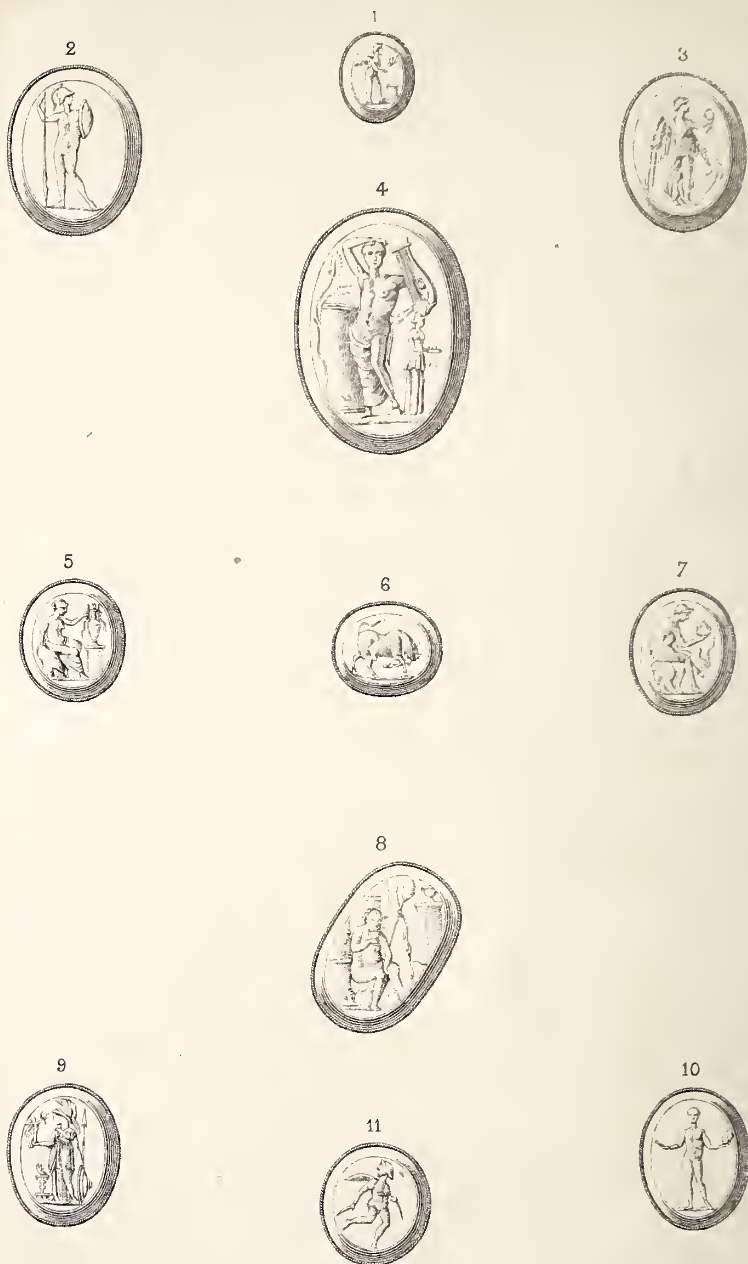


D. Royer, del Troyes, Lith. Dufour-Bouquot.

Planche II

PIERRES GRAVÉES

DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE TROYES



D. Royer, del. Troyes, Lith. Dufour-Bouquot

Planche I

PIERRES GRAVÉES

DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE TROYES

XX.

CYBÈLE

CYBÈLE couronnée de tours. Buste. Cornaline. H. 9 mill. L. 7 mill. (une cassure existe au bas).

La première pierre gravée que nous trouvons dans le Trésor de la cathédrale de Troyes est une Cybèle que les Romains admirent dans leur Panthéon devenu le centre et le rendez-vous universel des Dieux de tous les peuples soumis à leur puissance. Elle y entra l'an 207 avant Jésus-Christ, sous la forme d'une pierre noire et rudimentaire, sorte de météorite que la tradition disait être tombée jadis du ciel à Pessinonte. Le roi Attale, pour déférer à l'amitié exigeante de ses dangereux alliés, avait consenti à en dépouiller le temple fameux consacré à son culte. Ovide, dans des vers charmants, a chanté le voyage du navire Cybélophore. On sait qu'il s'arrêta sur le Tibre, presque aux portes de Rome, non loin de l'île dédiée à Esculape et qu'aucune force ne put lui faire reprendre sa marche suspendue. Les Romains oublièrent un instant les soucis que leur causait Annibal victorieux, pour courir en foule à la rencontre de Cybèle. Mais leurs efforts réunis ne purent vaincre l'immobilité du vaisseau. Il fallut qu'une jeune vestale, Claudia Quinta, soupçonnée d'infidélité à ses vœux, attachât sa frêle ceinture au mât du navire, pour prouver son innocence et faire entrer la grande Déesse dans le port. Sûrs d'être protégés par elle, les Romains reprirent courage, expulsèrent les Carthaginois de l'Italie et élevèrent un temple magnifique à Cybèle, qui leur avait rendu la victoire.

La mythologie composite des Grecs avait depuis long-

temps adopté Cybèle, et l'identifiant avec Rhée, la déesse crétoise, en avait fait l'épouse de Saturne et la mère des trois grands Dieux qui gouvernent le monde, Jupiter, Saturne et Cérès. Mais sa véritable origine remonte à la cosmogonie phrygienne dont elle était la divinité par excellence. La place d'honneur dans la Phrygie appartenait à la matière, en sorte que c'était une haute Déesse et non un Dieu qui présidait chez elle à la création. Il ne pouvait pas en être autrement. La Phrygie est le point culminant et comme l'ombilic de l'Asie minéure. Elle embrasse du haut des neiges éternelles de son Ardji-Dagh, du côté du nord, les flots sombres et agités de la mer noire, du côté du midi les eaux bleues du beau lac méditerranéen. Elle devait donc avoir pour haute Déesse non la mer, mais la terre continentale, la terre montagneuse et élevée. Aussi, en Phrygie, c'est Cybèle seule qui apparaît à l'origine du monde et qui s'engendre elle-même. D'abord monade increéée, puis bloc presque inorganique, puis fille du roi primordial, enfin, femme, reine, mère des peuples et de la civilisation. Elle se montre comme une sorte d'Eve énigmatique et brumeuse qui se développe lentement, s'affirme et s'humanise jusqu'à ce que la riante imagination des Grecs s'en empare pour la dégager des mythes et des ombres de son passé phrygien, afin de la présenter au monde en qualité de mère et de bienfaitrice des peuples.

Cette intaille que nous croyons romaine est d'une facture assez large ; elle a pu appartenir à un prêtre de Cybèle.

Nous n'avons dans notre collection aucune pierre représentant Saturne, le Ciel, la Terre, l'Océan ni Janus.

XXI.

PROMÉTHÉE

Personnage nu debout; il tient un objet arrondi de la main gauche, un *plectrum* ou un ciseau de l'autre main. Chrysoprase. H. 16 mill. L. 11 mill.

Planche première, n° 10.

Cette intaille représente-t-elle Apollon avec une pomme, prix des jeux pythiques et le *plectrum* qui sert à faire résonner la lyre? Persée, vainqueur de Méduse? Le Titan Prométhée ou seulement un artiste tenant la tête qu'il vient de sculpter? Enfin, un athlète au moment où il vient de recevoir le prix de sa victoire? Nous ne saurions le dire, les deux objets que tient le personnage n'étant pas assez distincts pour être déterminés avec précision.

Cette pierre, une des plus parfaites de la collection, est d'un excellent travail grec, et puisqu'elle nous en fournit l'occasion, disons, pour n'y plus revenir, que les Romains, à la différence des Grecs, ont presque toujours représenté leurs figures entièrement drapées. Ils les ont habillées comme ils l'étaient eux-mêmes, avec de longues tuniques et d'amples manteaux. Sans doute leurs vêtements qui se distribuaient en une infinité de plis ne manquent pas d'un certain style, mais le nu de la figure disparaît trop souvent sous le nombre de ces plis. Elle perd alors sa simplicité et a moins grand air. Les figures grecques, au contraire, ne sont presque jamais drapées. Ainsi, leurs statues sont toujours nues quand elles représentent des Dieux et des Héros, et lorsqu'ils ont ajouté quelque draperie, elle ne cache jamais qu'une légère partie de la statue. Les vêtements

n'étant, suivant eux, que la conséquence de l'humaine condition, la préservation et l'accompagnement obligé de sa faiblesse, les Dieux et les héros en étaient affranchis et ne devaient paraître que nus. Aussi, lorsqu'on trouve une antique : statue, bas-relief, intaille ou camée, on peut presque, à première vue, dire si elle est de travail grec ou romain, suivant qu'elle est nue ou habillée. Les Grecs, n'ayant jamais entièrement vêtu leurs figures, n'ont fait servir les draperies qu'à marquer le nu et à le faire valoir par la manière élégante et légère dont ils l'accompagnent et l'encadrent pour ainsi dire. Leur grand art a toujours été de n'en pas faire paraître.

La collection de la cathédrale ne renferme ni Jupiter, ni Junon, ni Vesta, ni Neptune, ni Pluton, ni Cérès.

XXII.

APOLLON

1. Apollon Citharède. Il est à demi-nu, son manteau est drapé autour de sa jambe droite, la gauche, légèrement infléchie, s'appuie sur un globe. Il tient sa lyre de la main gauche et relève son bras droit au-dessus de sa tête en signe de repos. A sa droite est un cippe surmonté d'un arbrisseau. A sa gauche, une femme vêtue d'une longue tunique porte une couronne radiée, ornée de bandelettes retombantes. Cornaline. H. 30 mill. L. 20 mill.

Planche première, n° 4.

Voici la pierre la plus remarquable de toute la collection. Elle appartient à l'une des meilleures époques de l'art grec et représente très-probablement une statue célèbre d'Apollon, celle de Délos peut-être ou du temple de Delphes, car

nous retrouvons cette même figure sans aucune variante, si ce n'est dans les accessoires, au recueil d'antiquités de Caylus, qui l'a reproduite d'après un camée grec [1]; chez Montfaucon qui l'a empruntée au chevalier Maffei [2]; au Musée de Florence [3]; enfin sur une intaille du travail le plus fin et le plus exquis qui appartient au Musée impérial de Vienne et dont nous avons le bonheur de posséder l'empreinte.

C'est un admirable Apollon. Il est jeune, il est beau, nul duvet n'ombrage sa figure et son bras son relève sans effort dans une attitude d'une mollesse et d'une élégance suprêmes. Le mouvement du corps est harmonieux et d'une grâce achevée; les proportions en sont justes et le manteau qui se déploie sur la jambe droite fait valoir par des plis rhytmés le ferme modelé du torse. Les Grecs seuls ont su allier tant de simplicité à tant de noblesse et après eux l'art n'a plus fait que descendre.

Quant à la femme drapée qu'on voit au-dessous de la lyre, elle représente ou la Pythie portant la couronne radiée et ornée de bandelettes du Dieu ou le témoignage d'un vœu fait en l'honneur d'Apollon. Le comte de Caylus trouvait que cette figure n'était pas ordinaire, et après avoir dit que son explication passait son intelligence, il la blâmait cependant comme étant non-seulement sans proportion, mais encore sans dessin et sans aucune action [4]. Disons qu'il n'avait daigné ni l'étudier ni s'en rendre compte. Est-ce qu'il n'était pas conforme aux idées des anciens, pour exprimer les idées de divinité et de puissance, de donner aux Dieux une taille supérieure à celle des hommes? Et qu'aurait dit le comte de Caylus s'il avait vu cette femme portant comme dans la pierre publiée par Maffei et dans

---

[1] Caylus, *Rec. d'Antiq.*, t. V, p. 157.

[2] Montfaucon, *l'Ant. expliq.*, t. II, p. 184.

[3] Agostini, Mus. Flor. Gemmæ, n° 107. Edit. Gronov.

[4] Caylus, *Rec. d'Antiq.*, t. V, p. 144.

celle du Musée de Vienne, un petit enfant nu sur un bassin. Ce sont précisément ces deux intailles qui nous donnent la signification de la figure accessoire partout où nous la trouvons. Ainsi nous pensons que dans le camée gravé par Caylus [1], elle représente la Pithie soutenant la lyre du Dieu de l'harmonie, et que dans la cornaline de la cathédrale, c'est la Pythie portant la couronne d'Apollon, à moins que ce ne soit une mère montrant *l'ex voto* offert par elle sur son autel. En effet, dans les pierres gravées de Vienne et de Maffei, la pensée est clairement écrite, puisque le bassin sur lequel est un enfant nu indique, à ne pas s'y méprendre, le vœu de quelque père satisfait de la naissance d'un fils qu'il avait fait présenter à Apollon pour obtenir son appui. C'était une coutume chez les anciens d'apporter les enfants le neuvième jour de leur naissance devant la statue du Dieu sous la protection duquel ils voulaient les mettre. Ils accomplissaient même cette cérémonie avant que d'imposer un nom à l'enfant. Il est vrai que d'autres savants ont prétendu que le petit enfant placé sur un bassin devait rappeler les prémices que les Crétois envoyaient à Delphes, du tribut des enfants que les Athéniens leur payaient tous les neuf ans. Mais notre intaille contredit trop visiblement cette dernière interprétation, pour que nous ne nous arrêtions pas à la première.

2. Apollon nu, assis, lauré, tenant sa lyre de la main gauche, une branche de myrte de la main droite. Cornaline. H. 12 mill. L. 10 mill.

Cette intaille est fine et exécutée avec beaucoup d'art.

3. Apollon nu, debout, une chlamyde entoure son bras

---

[1] Caylus, *Rec. d'Antiq.*, t. V, p. 146.

gauche, il s'appuie de la main droite sur sa lyre. Cornaline H. 12 mill. L. 10 mill.

Cette intaille est bien dessinée, le modèle était excellent, mais le travail du graveur est plus sommaire que dans la précédente.

4. Apollon nu, assis; il tient une branche de myrthe, un chien est à ses pieds. Cornaline. H. 12 mill. L. 10 mill.

Planche quatrième, n° 10.

Cette intaille, d'un joli dessin, a trait à l'exil d'Apollon par le maître des Dieux. On sait que Jupiter, irrité de ce qu'Esculape, ce fils d'Apollon, avait osé rendre un mort à la vie, avait lancé sa foudre contre lui et réduit en cendres cet insolent sauveur des hommes. Apollon s'était vengé en tuant tous les Cyclopes fabricateurs de la foudre. Jupiter lui ayant interdit l'Olympe pendant une année, Apollon employa son exil à visiter la Thessalie et à donner aux hommes l'exemple de la vie pastorale. Les riantes prairies de cette fraîche contrée le retinrent longtemps et il y conduisit les troupeaux d'Admète. Il est vrai que son séjour auprès du roi de Phère ne fut pas sans mésaventure, car il arriva un jour que malgré chiens et berger, Mercure trouva le moyen de lui escamoter ses bœufs et même sa lyre et son carquois. Voilà pourquoi notre intaille nous montre Apollon privé de son arc et de sa lyre, n'ayant qu'une branche de myrte à la main, avec un chien qui baisse la tête, honteux et confus d'avoir été pris en défaut comme son maître.

5. Apollon lauré, nu, sauf une chlamyde jetée sur les épaules et retombant sur son bras droit. De la main gauche il tient son arc et une flèche, sur sa main droite est un cor-

beau ou un épervier posé au repos. Cornaline. H. 25 mill. L. 17 mill.

Planche deuxième, n° 4.

Voici encore une pierre du plus pur travail grec. Ici nous abandonnons l'Apollon Citharède ou Musagète pour le vainqueur du serpent Pithon. Caylus, qui connaissait cette belle intaille en parle ainsi : « L'élégance » et la position simple et grande de cette figure méritent » d'être présentées comme un des exemples que le génie » des Grecs a donnés à toutes les nations. Le sujet de cette » gravure est d'ailleurs peu piquant. C'est un homme sans » aucun attribut qui puisse servir à le distinguer, et qui tient » un oiseau sur une de ses mains. Cette disposition vou- » drait désigner chez les étrusques un prêtre ou un augure ; » chez les Grecs, je ne crois pas qu'il sous-entende rien. » Et afin qu'il ne manque rien à la confusion dans laquelle tombe l'illustre membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, la gravure qu'il donne de notre personnage le montre, non pas portant un oiseau sur sa main, mais le tenant bel et bien comme pour l'empêcher de prendre son vol. Disons que Caylus n'avait pas regardé avec assez d'attention notre intaille, ou que l'empreinte qu'il devait, comme il le disait : « à la complaisance et à la politesse de MM. les chanoines de Troyes, » manquait de netteté, sans quoi il eût remarqué, outre l'oiseau sur la main, la chlamyde entourant les épaules et retombant en longues draperies derrière le corps et sur le bras d'Apollon; et au lieu de penser que c'était *un homme sans attribut de nature à le faire distinguer,* il aurait vu qu'il tenait de la main gauche son arc et une flèche, qui sont les attributs les plus significatifs d'Apollon. Mais puisque nous parlons d'attributs, est-ce qu'il ne devait pas suffire à un esprit aussi exercé que le comte de Caylus, de se rappeler, à propos de l'oiseau posé sur la main de notre personnage, que l'éper-

vier et le corbeau étaient, avec le cygne, des oiseaux consacrés à Apollon ? Si une cigale ou un griffon, qui étaient aussi les parèdres de ce dieu, avaient remplacé l'oiseau, l'inattention du comte de Caylus nous eut moins étonné.

Ce qui me frappe dans notre Apollon, c'est la simplicité de lignes en même temps que l'élégance et la noblesse de la pose. Sa tête est laurée et ses cheveux la couronnent comme un flottant diadème. Ses formes sont sveltes et élancées, et elles rappellent la grâce un peu efféminée de ces éphèbes, si chers aux artistes grecs et si souvent représentés par eux sous les noms de Narcisse, d'Hyacinthe, de Ganymède, de tous ces Faunes et de tous ces Génies qui forment comme le cortège de l'éternelle jeunesse et de l'immarcessible beauté autour des Dieux de leur Olympe. Il est vrai qu'ici c'est un Apollon *ante bellum*, et qu'il semble s'avancer à la rencontre du serpent Pithon que la jalousie de Junon avait envoyé à la poursuite de Latone. Cinq jours s'étaient écoulés depuis sa naissance, mais les Dieux étant affranchis des lois de la nature, les nymphes avaient à peine lavé le nouveau-né dans leurs ondes transparentes, que déjà il célébrait lui-même son immortalité. Thémis avait d'ailleurs nourri sa rapide enfance de nectar et d'ambroisie et, fortifié par cette nourriture divine, il avait jeté au loin ses langes et ses bandelettes, pris un arc et, d'un bond, s'était élancé dans les plaines immenses à la recherche de l'affreux dragon. Ce dernier n'avait pas tardé à succomber sous ses flèches, et les mortels reconnaissants avaient élevé à Apollon un temple sur le lieu même de sa victoire. On sait le reste, et nous ne nous y appesantirons pas. Notre intaille prouve du moins que la plupart d'entre elles reproduisent des statues célèbres, car si nous n'y retrouvons pas tout l'accent de la fameuse statue du Belvédère, la joie contenue et l'émotion dédaigneuse d'un Dieu qui vient de combattre pour la première fois et dont le regard se promène dans l'infini et bien au-delà de sa victoire, nous y rencontrons

la même noblesse et autant de grandeur que dans l'Apollon du Musée Pio-Clémentin.

Maintenant, si nous essayions de résumer en quelques mots la légende de ce Dieu peut-être né en Egypte, mais qui doit surtout son existence à la féconde imagination des Grecs, nous trouverions que les principaux traits de sa physionomie sont la lumière, la divination, la science médicale, l'harmonie et la vie pastorale.

Comme Dieu-Soleil, il est l'âme de notre système planétaire, le chef des sept astres, le conducteur de la semaine, de là son nom d'*Heptaménide*. Puis il devient le soleil intellectuel, le prophète, le *Vates*, et non-seulement il embrasse d'un coup-d'œil tout le présent, mais il lit dans l'avenir, car la lumière mène à la lumière, et il dévoile par lui-même ou par ses ministres les secrets des temps qui ne sont pas encore. Centre des mondes qui gravitent incessamment autour de lui, il est l'auteur de l'ordre et de l'harmonie, et l'harmonie c'est lui-même, il en est donc le Dieu. Les beaux-arts, la musique, la poésie forment son domaine, et la lyre dont il a fait choix a sept cordes, comme la semaine sept jours, notre système planétaire sept astres, la gamme sept notes, et les rayons solaires sept couleurs. Pythagore ne comparait-il pas l'univers à un grand Heptacorde et ne prétendait-il pas que chaque planète rendait un son de la gamme qui produisait une harmonie céleste que son esprit croyait entendre à l'heure où ses sens se taisaient et où tous les bruits de la terre faisaient silence autour de lui. Le soleil, par sa chaleur, communique la fécondité à la terre, la vie aux plantes et aux êtres animés. Une fois mise en mouvement, cette vie ne s'interrompt plus ; c'est la chaîne sans fin, dont les anneaux succèdent aux anneaux, au milieu d'incessantes transformations. Sa brillante mani-

festation est la santé, aussi l'émanation du Dieu devient-elle Esculape qui la conserve, et comme rien n'est plus propre à entretenir la santé que la vie des champs, il en donne l'exemple en se faisant pasteur, et il montre aux hommes à conduire les troupeaux dans les prairies pleines de soleil et d'herbes fraîches.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des heureux attributs d'Apollon, mais les rayons du soleil sont autant de flèches que cet astre envoie à la terre. Apollon devient donc un archer à la démarche légère, au riche carquois, à l'arc d'argent, aux traits d'or. Il a été le bienfaiteur des peuples, il va devenir le Dieu de la justice et des colères, puisque ce même soleil, qui vivifie la terre et l'assainit en dispersant les impures vapeurs qu'elle engendre, les rassemble quelquefois et punit les hommes en répandant au loin d'effroyables maladies. C'est ainsi que, dans l'Iliade, il empoisonne les vents et fait voler la contagion dans le camp des Grecs pour venger son prêtre Chrysès outragé par Agamemnon. Son courroux cause aussi les morts subites et prématurées. Il porte toujours son arc dans ces fonctions meurtrières et vengeresses.

On le voit, par tous ces détails, Apollon est une création aussi savante qu'ingénieuse. C'est un Dieu Grec par excellence. Il nait dans la belle vallée de Tempé et s'avance sur les pas de la race Dorique, d'abord jusqu'à Delphes et puis dans la Crète. Par ses colonies, la Crète porte son culte dans les îles de la mer Egée, en Thrace, en Lycie, dans la Troade, à Milet, à Trézène, à Mégare, à Thorique où il se mêle avec les cérémonies de Leucade. Puis de la Phocide et de la Béotie, les Ioniens l'emportent à Athènes où des fêtes magnifiques popularisent son culte. Les Eupatrides, en se disant issus de lui, se ménagent une situation inviolable à l'ombre de ses autels, contre les attaques de la timocratie de Solon et de la démocratie d'Aristide.

Il y avait en Grèce un très-grand nombre de statues

d'Apollon. Le seul temple de Delphes en possédait encore plus de cinq cents au temps de Néron [1]. Pas un statuaire célèbre n'avait négligé de faire sa statue. C'est ainsi qu'il est devenu, à mesure des perfectionnements de l'art grec, le type de la beauté la plus pure, mélange heureux de force et de grâce, de formes viriles et déliées, l'idéal enfin de la majesté riante et douce.

Le colosse de Rhodes était un Apollon, et les navires pouvaient passer à pleines voiles entre ses jambes qui s'appuyaient sur les deux môles du port. Sa hauteur était de 120 pieds, il avait été fondu par un élève de Lysippe, 300 ans avant Jésus-Christ. Il fut vendu au VIIe siècle à un juif qui employa 900 chameaux rien que pour en transporter les débris. La plus belle statue qui nous soit venue de l'antiquité, après avoir eu la fortune d'échapper à la fureur des barbares, est l'Apollon du Vatican, découvert à la fin du XVe siècle, dans les ruiues du fameux palais d'or, que Néron avait fait élever à Antium sur le lieu de sa naissance. Elle provenait du temple de Delphes, que Néron avait envoyé piller par son affranchi Acratus et le rhéteur Carinas, afin de décorer son palais. Cette statue, dont on ne sait pas l'auteur (les anciens ayant défendu, sous peine de mort, aux artistes de mettre leur nom sur les images des Dieux), appartient à l'époque de l'art grec le plus pur. Elle est si connue que nous n'en ferons pas la description qu'il faut lire dans Winckelmann, auquel elle a inspiré les pages les plus éloquentes et les plus émues peut-être de son *Histoire de l'art chez les anciens*. Le Trésor de Saint-Denis possédait, avant la Révolution, une superbe améthyste gravée, représentant Apollon. Il était debout entre un trépied posé sur un autel et une lyre placée sur une colonne. Il portait une couronne de perles au lieu d'une couronne de laurier. On a cru y reconnaître un Néron gravé en Apollon, et jouant

---

[1] PAUSAN. Lib. X, c. 7, p. 813.

de la lyre. Il est certain que cet Apollon ressemblait beaucoup à Néron dont on connaît les prétentions à l'endroit de ce Dieu. Nous ignorons ce qu'est devenue cette admirable intaille assurément exécutée par l'un des meilleurs artistes grecs établis à Rome, sous les Empereurs.

XXIII.

MELPOMÈNE

MELPOMÈNE à demi-nue; elle est assise, s'appuie sur un bras et tient devant elle un masque tragique. Cornaline. H. 15 mill. L. 13 mill.

Planche deuxième, n° 7.

Cette pierre est charmante. On remarque au-dessous du masque tragique un repentir ou trait abandonné, qui était destiné à faire avancer le contour de la jambe gauche.

Après Apollon, Melpomène. Cette muse se rapprochait plus qu'une autre du dieu de la poésie, puisque *Melpomenos* était aussi un surnom d'Apollon, et que l'Acarnanie et Athènes adoraient principalement Apollon-Melpomenos, dont il existe encore une belle statue au musée Pio-Clémentin. Melpomène était surtout la déesse de la tragédie antique, attendu que *Melpo*, en grec, exprime un chant qui participe à la fois du grandiose de l'épopée et de la magnificence du lyrique. Melpomène était la muse de Sophocle et d'Euripide dont Racine a fait revivre chez nous les nobles inspirations. Melpomène était chez les anciens représentée avec un bandeau royal, un masque tragique à la main. C'est ainsi que nous la voyons sur notre intaille qui est peut-être un travail grec. On peut voir au musée Napoléon III, sous

le n° 1078, un bas-relief représentant Melpomène qui regarde un masque scénique qu'elle tient à la main. Une colonne d'ordre dorique s'élève derrière elle.

XXIV.

MARS

1. Mars nu, le casque en tête, le bouclier au bras, s'appuyant sur sa lance. Cornaline. H. 18 mill. L. 13 mill.

Planche première, n° 2.

Voici un dieu plus romain que grec, encore qu'en Grèce il ait eu un culte, des temples et des autels. Mais comme les Grecs n'aimaient ni la guerre, ni ses violences, ils n'avaient qu'une médiocre prédilection pour un dieu qui semait l'épouvante autour de lui et ne marchait jamais qu'accompagné de *Dimos* et de *Phobos*, c'est-à-dire de la Crainte et de l'Effroi. Leur culte s'adressait de préférence aux dieux bienfaiteurs des hommes et protecteurs des cités, plutôt qu'aux dieux des colères; aussi lorsqu'ils élevaient des temples à Mars, c'était toujours hors de leurs villes, dans l'espoir qu'il arrêterait leurs ennemis, sans qu'ils eussent trop à s'en mêler. Pourtant les Spartiates lui avaient consacré une statue qui le représentait garrotté par les pieds. C'est peut-être parce que, étant belliqueux, ils désiraient le fixer au milieu d'eux, afin d'enchaîner la victoire.

Hésiode le disait fils de Jupiter et de Junon. Toutefois, les poètes, ces antiques amuseurs de l'humanité, prétendaient qu'il devait le jour à un accès de jalousie de la belle Junon, qui n'avait pu voir sans colère Pallas naître, sans sa participation, du cerveau de Jupiter. Elle avait donc voulu prendre sa revanche, et s'était mise à parcourir l'Orient,

en quête du secret qui devait lui donner un fils, à l'insu de Jupiter. Fatiguée de la longueur du chemin, elle s'était assise aux portes du temple de Flore, lorsque celle-ci ayant appris le sujet de son voyage, lui avait enseigné une fleur des champs d'Olène, qui lui rendrait le service qu'elle demandait. Junon, en effet, l'ayant effleurée du bout de ses doigts de déesse, avait vu le dieu terrible apparaître instantanément dans ses mains. Elle l'avait donné à élever à Priape qui l'avait fait préluder au cruel jeu des batailles par les danses furieuses des Corybantes. Nous n'avons pas à le suivre dans les différents événements de sa jeunesse, ni à parler de la guerre des Géants et des nombreux combats où dans l'*Iliade* il se trouve mêlé. Tout cela est connu et nous ne ferions que répéter les divins poèmes d'Homère. Nous glisserons aussi sur l'indépendance de sa vie, que le mariage n'enchaîna jamais, et sur les nombreux enfants fruits de ses volages amours; les deux fondateurs de Rome, Romulus et Rémus furent de ceux-là; c'est pourquoi Numa, par l'institution des Saliens, voulut rendre un premier hommage au dieu à l'aide duquel les Romains devaient un jour conquérir l'empire du monde.

Les Grecs le représentaient sous la figure d'un guerrier des temps héroïques, chez qui la force n'exclut pourtant ni l'adresse ni l'agilité. Sa physionomie, quoique sombre, a un grand caractère dans les belles médailles de Métaponte. Notre ami M. Julien Gréau en possédait deux, sur lesquelles on le voyait en buste, le casque sur la tête, avec un tigre au revers de l'une et un lion derrière l'autre. C'étaient deux emblêmes dignes de ce dieu. Quand les artistes le représentaient en pied, ils lui donnaient un corps robuste, des bras vigoureux, une figure indifféremment barbue ou sans barbe, l'air hardi, sévère et menaçant, le costume héroïque ou bien la cuirasse. Ses armes habituelles étaient le grand bouclier argien, le casque, la lance ou l'épée.

C'est ainsi qu'il est figuré sur notre intaille, qui est un

excellent travail grec. Ainsi, il porte le casque grec, orné d'un cimier et d'une aigrette en crinière de cheval flottante; il a le large bouclier rond que les Grecs nommaient ασπις, et qui était particulier à leur infanterie toujours pesamment armée; enfin, il s'appuie sur la haste, l'εγχος des Grecs, qui devenait à volonté une pique pour percer, ou un trait pour être lancé à la main. On remarquera avec quelle finesse la tête de la lance, *cuspis*, qui était de bronze ou de fer est rendue dans notre pierre. Si les Romains avaient exécuté cette intaille, Mars y eut été cuirassé; son bouclier, *scutum*, aurait été oblong; enfin, son casque aurait été muni d'un cimier orné de plumes placées en travers, de manière à s'incliner en avant et à se rabattre autour du cimier.

2. Mars casqué, nu, sauf un bout de manteau qui tombe devant lui; il tient sa lance d'une main, et de l'autre un trophée appuyé sur l'épaule. Cornaline. H. 12 mill. L. 10 mill.

3. Mars, absolument semblable au précédent. Cornaline. H. 13 mill. L. 9 mill.

Ces deux pierres représentent *Mars gradivus*, c'est-à-dire dans l'attitude d'un homme qui marche au combat. C'était le dieu par excellence des Romains. A moins cependant qu'elles ne représentent *Mars victor*, Mars qui donne la victoire, ce qu'indiquerait assez le trophée qu'il porte sur l'épaule. Les Romains étaient souvent victorieux, et ils aimaient à représenter ainsi leur dieu favori sur les médailles.

Nos intailles, d'un travail assez sommaire, sont romaines; elles n'ont d'autre mérite que de reproduire un type consacré chez le peuple le plus belliqueux de la terre.

4. Génie ailé de Mars; il est casqué, à genoux, se couvre

d'un bouclier et porte la lance en avant, dans l'attitude du combat. Cornaline. Diam. 14 mill.

Planche deuxième, n° 10.

Cette charmante intaille est grecque; on le voit à la justesse et à la simplicité du travail, au casque et à la forme du bouclier, dont nous avons parlé plus haut; nous n'y reviendrons pas.

Elle représente le Génie de Mars que les Grecs honoraient à l'égal du dieu lui-même. Aussi porte-t-il ses armes, et afin que l'on ne s'y trompe pas, est-il dans l'attitude du combat. Les Grecs tinrent longtemps secrète la doctrine des Génies, *Daimones*, qu'ils regardaient comme présidant aux destinées non-seulement des hommes, mais encore des villes et des états. Les dieux Lares, les Pénates, appartenaient à cette série de personnifications. Quand on en manquait, les dieux en tenaient lieu ; on invoquait alors Jupiter ou Junon. A partir du siècle de Périclès, les Grecs admirent des myriades de Génies les uns liés aux hommes, les autres à des abstractions et à des divinités allégoriques; ils firent enfin des autres les parèdres bénévoles des grands dieux. C'est pourquoi on rencontre si souvent, dans la Mythologie, des Génies du sommeil, de la terre, de la chasse, de l'agriculture, des morts, des mystères et de plusieurs dieux importants. Notre pierre, à ce point de vue, était intéressante à signaler.

5. Bellone vêtue d'une longue robe; elle porte une lance, tient un casque de la main droite; son bouclier est à ses pieds. Cornaline. H. 17 mill. L. 11 mill.

Planche quatrième, n° 5.

Après le dieu Mars, la déesse Bellone ou la guerre personnifiée sous les traits d'une femme. Les théogonies la font

fille de Phorcys et de Céto, et alternativement mère, sœur ou concubine de Mars. Léonard Augustin la dit sa sœur et sa femme tout ensemble. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle est sa compagne fidèle et qu'elle conduit son char, tantôt avec Eris (la Discorde), Phobos (l'Effroi) et Phygé (la Fuite), tantôt seule en excitant les deux coursiers, *Pavor* et *Formido,* avec un fouet sanglant qu'elle agite à grand bruit, ou la pointe de sa lance. C'est une divinité terrible. Les poètes anciens la représentaient, courant de rang en rang, au milieu des armées, le feu dans les yeux, les cheveux déroulés au vent, et brandissant un fouet ensanglanté, un fléau ou une verge teinte de sang. Quoique les Romains lui eussent élevé, l'an 285 avant Jésus-Christ, un temple célèbre, près de la porte Carmentale, dans lequel le Sénat s'assemblait pour recevoir les ambassadeurs ou délibérer sur les honneurs du triomphe, ils lui préféraient le dieu Mars, car ils n'avaient donné, dans leur hiérarchie religieuse, que le dernier rang aux prêtres de Bellone.

Son image qu'on rencontre rarement est souvent confondue avec celle de Minerve qui était aussi la déesse de la guerre. Dans notre pierre évidemment romaine, elle est très-caractérisée. Elle ressemble à la Bellone du revers des médailles des Bruttiens, sauf qu'elle est de profil au lieu d'être de face. Mais elle y est semblablement armée de la pique et du bouclier, et vêtue de la tunique tombant jusqu'aux pieds; de plus, elle porte un casque sur la main droite. Cette figure, un peu longue peut-être, ne manque pourtant pas d'un certain style; la pose en est juste et les plis de la tunique tombent bien.

6. Soldat nu, debout, appuyé sur sa lance; son casque est à ses pieds. Cornaline. H. 16 mill. L. 14 mill.

Planche deuxième, n° 5.

Cette jolie pierre représente un soldat en faction. Il a dé-

posé son casque à ses pieds et s'appuie d'une main sur sa lance, en tenant l'autre contre sa hanche. C'est une figure assurément grecque, parce qu'elle est nue (les Romains ne représentant jamais leurs soldats que couverts d'une cuirasse), et que le casque appartient à l'âge héroïque de la Grèce. En effet, il est allongé et pourvu d'un masque immobile qui, s'adaptant à la figure, n'avait que deux ouvertures pour les yeux, de sorte que, dans le combat, le visage se trouvait entièrement couvert et parfaitement protégé. On trouve de nombreux exemples de ces casques dans les peintures des vases d'argile de la Grèce.

Il est assez probable que cette intaille représente une statue qui n'existe plus.

7. Soldat en faction, s'appuyant sur sa lance. Cornaline. H. 13 mill. L. 9 mill.

Cette pierre, d'un mauvais travail, marque toute la distance qui sépare une œuvre d'art d'un ouvrage exécuté de pratique.

8. Soldat victorieux ; il est entièrement nu, il court et tient son épée d'une main, une grande palme appuyée sur son épaule de l'autre. H. 12 mill. L. 11 mill.

Planche première, n° 11.

Cette pierre, d'un assez joli travail, nous paraît représenter un soldat victorieux, qui a quitté le champ de bataille pour venir tout courant annoncer la victoire à ses concitoyens. Il tient son épée d'une main, une palme de l'autre. Ne serait-ce pas la reproduction d'une statue figurant ce soldat de Marathon qui après le combat, court, vole, arrive, crie victoire et tombe mort aux pieds des magistrats d'Athènes? Le mouvement de la figure semble l'indiquer.

9. Personnage nu, le casque en tête, portant à droite son bouclier et sa lance et tenant un casque de la main gauche. Nicolo. H. 10 mill. L. 8 mill.

Planche troisième, n° 9.

Cette charmante intaille représente le retour d'un soldat victorieux. Après s'être signalé dans les combats et s'y être couvert de gloire, il était bien juste qu'un vaillant soldat revînt dans ses foyers, chargé de dépouilles opimes, et qu'il s'en fît un titre d'honneur sur son cachet. Je ne crois pas qu'il y ait d'autre interprétation à chercher de cette gravure qui est grecque; on le voit au nu du personnage très-finement modelé, à son casque, ainsi qu'à son bouclier argien.

10. Personnage nu s'appuyant sur sa lance, tenant sur sa main gauche un casque. Cornaline. H. 13 mill. L. 11 mill.

Cette pierre représente un repos militaire; mais quel triste dessin et quelle pauvreté de travail. Le soldat qui en a orné son doigt avait le droit d'être plus fier de ses campagnes que de la manière dont le graveur les avait célébrées.

XXV.

MERCURE

1. Mercure assis; il tient sa bourse d'une main, son caducée de l'autre. Cornaline. Scarabée. H. 15 mill. L. 12 mill.

Planche quatrième, n° 3.

Dans l'Olympe hellénique, qui est plutôt une classification arbitraire et moderne, Mercure est un des douze grands

dieux. Mercure n'est cependant pas un Dieu, grec d'origine. La Thrace, la Samothrace, la Syrie, l'Egypte et bien d'autres pays encore réclament sa naissance. Il représente partout la pensée qui conçoit, la force qui exécute. La pensée chez l'homme est tout l'homme, comme chez Dieu à l'image duquel il a été créé, elle est tout Dieu. La pensée, c'est d'abord Dieu lui-même à l'état d'irrévélation; quand Dieu se révèle, c'est l'intelligence divine, la sagesse qui s'individualise et devient le Λογος, le Verbe; puis quand Dieu, déjà révélé, se communique, il emprunte deux voies pour le faire, la parole et plus tard l'écriture. C'est pourquoi l'Egypte, avec ses institutions immobiles et silencieuses, les profonds mystères de son Sérapéum, qui paralysaient tout mouvement et l'emprisonnait dans des bandelettes comme ses momies, l'Egypte qui sculptait ou peignait lentement son histoire sur la pierre de ses tombeaux et de ses hypogées, l'Egypte fit du Dieu communicateur par excellence un pilastre bariolé d'hiéroglyphes et le salua du titre deToth-Colonne. La Grèce, qui était l'antipode de l'Egypte, et, au contraire d'elle, mobile, inconstante, turbulente comme le sont toutes les démocraties, devait tôt ou tard adorer l'éloquence. Le Dieu Toth était pour la Grèce de Périclès une énigme sans nom; aussi le transforma-t-elle et en fit-elle le Dieu de l'éloquence. Mais il ne lui était pas venu directemement. De l'Egypte, Toth était passé en Phénicie, où les infatigables commerçants de Tyr l'avaient préposé à la tenue de leurs livres, livres de commerce, s'entend. En Egypte, si Toth tient une balance pour peser les actions des hommes, et après la mort juger leurs âmes, la balance Phénicienne ne préside plus qu'à la recette et à la dépense. C'est une nouvelle manière de traduire l'idée de communication, et le Dieu du commerce devait en être l'émanation.

Les Pélasges l'entendirent autrement; communication pour eux voulait dire désir, amour, harmonie, organisation, produit. Ils appelèrent Mercure, Cadmile, et le figurèrent

par un phalle. Parium et Lamsapque le nommèrent Priape et mirent les jardins sous sa protection. Athènes commença par en faire un Dieu-Pâtre, et l'appela Hermès (ερμα, colonne); puis il devint chez elle le Dieu de l'éloquence, du commerce, et, lorsque son génie ironique la conduisit à se moquer de ses propres Dieux, elle broda sa légende d'actes de filouterie. Le commerce n'implique-t-il pas l'art de surfaire et de déprécier selon qu'on vend ou qu'on achète. Mais, pour y réussir, il faut non-seulement de l'esprit et de la finesse, mais encore la connaissance des hommes afin de changer de voix et de ton selon les chalands. Ne faut-il pas, avant tout, qu'ils soient contents de leur marché, pour revenir en contracter de nouveaux et augmenter le gain du commerçant. Ainsi, commerce, éloquence, succès, voici le pôle sérieux du Mercure grec; belles paroles, charlatanisme, tours de passe-passe, friponnerie, voilà le pôle burlesque. Aristophane n'est pas loin, et si Socrate prend la chose trop au sérieux, on lui fera boire la ciguë.

Relativement aux autres dieux et déesses de l'Olympe hellénique, quelle place Mercure occupe-t-il? Dans la sphère idéologique, il a pour rivaux Apollon et Minerve. Mais, intelligence universelle, il est au-dessus d'Apollon, attendu qu'il est intelligence solaire, ou plutôt soleil élevé à l'intelligence. A plus forte raison domine-t-il Bacchus, Hercule, Esculape. De Minerve à Mercure, la distance en hauteur n'est pas aussi grande. Minerve, la Néith de Jupiter, est la haute-raison, l'idée qui engendre et presque l'âme universelle. Minerve se dessine donc comme fille-épouse, tandis que Mercure n'apparaît que comme rapport, émanation ou fils. Et pourtant l'analogie fondamentale est frappante.

Dans la sphère astronomique, Mercure fut pris comme planète; il préside au quatrième jour, *Mercurii dies* en latin, dont nous avons fait *Mercredi*. Les Romains, d'ailleurs, l'avaient placé au rang de leurs divinités principales, *Dii selecti*. Ils lui avaient dédié un temple le 15 mai de l'an 79

avant Jésus-Christ, et institué ce jour-là sa fête solennelle. C'étaient surtout les marchands qui la célébraient. Ovide [1] nous peint le boutiquier de Rome en tunique retroussée, purifié autant qu'il peut l'être, à l'aide de l'eau de la Fontaine de Mercure, demandant pardon au Dieu de ses parjures passés et de ses mensonges. « Grâce aussi, ajoute-t-il, pour mes parjures à venir! Si j'en commets encore, qu'ils n'attirent point l'attention des Dieux. Donne-moi le gain seulement, et la joie qui suit le gain. » Et comme les Romains, au temps d'Auguste, traitaient déjà leurs Dieux de la manière la plus leste, Ovide complète cette fine ironie en disant que, à cette prière, Mercure sourit du haut des cieux, en se souvenant d'avoir volé le troupeau d'Apollon.

Nous n'avons pas à dire comment on représentait Mercure ; ses ailes aux épaules et aux talons, son caducée ailé ainsi que son pétase, sa chlamyde roulée autour de son bras sont assez connus pour que nous n'ayions pas à les décrire. La bourse, la balance, les têtes de pavots, la massue elle-même étaient ses attributs. Le bélier, la tortue, le cygne, le coq lui étaient consacrés. On le voyait parfois avec la corne d'abondance, la lance, le trident et la tête d'Argus. Tous ces attributs répondaient à ses fonctions multiples au ciel et dans les enfers.

Des quatre pierres que nous décrivons, la seule qui présente quelque intérêt est celle que nous avons reproduite sous le n° 3 de la planche quatrième ; les autres sont ordinaires, et les marchands qui les portaient, afin de se concilier la protection du Dieu, ne s'étaient guère mis en frais. A voleur, voleur et demi. Mercure, à ce point de vue même, était peut-être content d'eux.

2. Mercure nu, debout, coiffé du pétase ailé, les talon-

---

[1] Ovide, Fastes, liv. V, v. 675 et suiv.

nières aux pieds, tenant la bourse et le caducée. Cornaline. H. 12 mill. L. 10 mill.

Exécution ordinaire.

3. Mercure nu, debout; il tient le caducée d'une main, sa bourse de l'autre. Cornaline. H. 12 mill. L. 8 mill.

L'exécution est assez fine; malheureusement la pierre est cassée à gauche.

4. Coq, corne d'abondance et épi. Cornaline scarabée. H. 10 mill. L. 12 mill.

Attributs de Mercure et du Commerce.

Exécution ordinaire.

XXVI.

BACCHUS

1. Bacchus nu, debout, un cep de vigne est derrière lui. Cornaline. Scarabée. H. 14 mill. L. 10 mill.

Planche quatrième, n° 1.

Cette figure de Bacchus est finement gravée ; ses proportions sont excellentes et son mouvement rempli de grâce et d'un mol abandon. C'est ainsi que les anciens représentaient Bacchus; ses traits pour eux restaient flottants et indécis, ils tenaient de l'homme et de la femme, et gardaient une sorte de jeunesse idéale. Dans les plus belles figures qui nous soient venues de l'antiquité, il est constamment figuré avec des membres délicats et efféminés, des hanches développées comme celles des femmes, parce que Bacchus, selon la

fable, a été élevé comme une jeune fille par les nymphes de l'île de Naxos [1]. Pline cite une statue de satyre qui tenait une figure de Bacchus, vêtue en Vénus [2]. Bacchus, pour les Grecs, si épris de la beauté, était un jeune homme dans l'âge heureux de l'adolescence, éprouvant les vagues émotions de l'éveil des sens. Ils le représentaient comme l'esprit bercé d'une douce rêverie, flottant entre la veille et le sommeil, et ressentant déjà les premières impressions de la volupté. Ses traits sont pleins de douceur et reflètent l'allégresse qui remplit son âme. Voilà pourquoi Bacchus n'est jamais représenté dans la compagnie de Mars, parce que, suivant Euripide, Mars est l'ennemi des Muses et des fêtes joyeuses de Bacchus [3].

L'histoire mythique de Bacchus prit dans les âges postérieurs à Homère un développement considérable. Partout où se développa la culture de la vigne, le Dieu fut entouré d'adorations et d'autels. Né dans la contrée qui s'étend de la Thessalie à l'Attique, le culte Dionysiaque rayonna dans les îles, la Thrace, le Péloponèse, il eut cependant la Béotie pour principal théâtre; c'est là que la légende le faisait naître, et là aussi qu'il avait franchi la simple condition de Héros, de Demi-Dieu, pour s'élever à celle de divinité Olympienne. Ce fut un poète thébain, Pindare, qui célébra le premier son apothéose.

On sait sa naissance légendaire; Sémélé, la fille de Cadmus, foudroyée par les feux de Zeus, son amant, qu'elle avait ambitionné de contempler dans tout l'éclat de sa gloire; Dionysos arraché par le souverain des Dieux aux flammes qui dévoraient sa mère, puis achevant dans sa cuisse le temps de la gestation; son éducation qui devint l'un des sujets les plus populaires de la mythologie hellénique et que l'on

---

1 Apollod. *Bibl.* L. III, p. 95.
2 Pline, LXXXVI, c. 4, § 8.
3 Euripid. Phæniss. v. 792.

retrouve partout sur les monuments figurés et les vases peints; ses aventures avec Ariadne abandonnée par Thésée. Nous n'y insistons pas, car une fois adopté par l'Attique, nous voyons que le caractère conservé par le Dieu dans les anciennes fêtes athéniennes était tout agraire et champêtre, Dionysos étant surtout une divinité du plaisir et des festins, dont le vin est le nerf et la joie.

Son histoire est aussi mêlée à celles d'héroïnes ou de demi-déesses représentant la lune. Ainsi Ariadne, la blonde Ariadne, n'aurait été, suivant Hésiode, qu'une personnification de la lune [1]. Elle présidait à la fertilité de la terre, et la fable de son hymen avec Dionysos et de son abandon, se rapporterait à ces mythes gréco-asiatiques, qui symbolisaient les périodes de fécondité et de stérilité de la terre, l'été et l'hiver.

Dionysos recevait aussi les épithètes de *Dieu aux cornes* ou à la *forme de taureau*, et c'est cette métamorphose dont parle Euripide [2], qui nous conduit à parler de la pierre suivante :

2. Taureau Dionysiaque, marchant la tête baissée. Cornaline, scarabée. H. 8 mill. L. 11 mill.

Planche première, n° 6.

Notre planche reproduit le sujet d'une des plus célèbres intailles du cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, dont voici la description : « Taureau Dionysiaque, le » corps ceint d'une guirlande de lierre, marchant la tête » baissée. Sous ses pieds, un thyrse. Elle est signée en » haut du nom du graveur Hyllus : ΥΛΛΟΥ. »

Le Taureau de l'intaille du Trésor de Troyes est semblable à celui du cabinet des médailles ; il ne lui manque, pour

---

1 Hesiod. *Theogon.*, 947.

2 Euripid., *Bacch.* V., 101. — Plutarch., *Quest. græc.*, § 36.

être identique, que la guirlande de lierre qui l'entoure et le thyrse placé sous ses pieds. Sa dimension restreinte a, sans doute, empêché le graveur d'ajouter ces détails. Mais le jeu des muscles et le mouvement sont les mêmes ; il y a dans le nôtre la même fougue et la même ardeur. L'animal présente le front, il frappe du pied la terre, comme pour s'exciter au combat. Quel combat? car ce n'est pas seulement un taureau indompté que le graveur a eu le dessein de figurer, et il n'y a pas à le méconnaître, c'est Dionysos lui-même, c'est le Dieu du vin et de l'ivresse, à qui les Grecs ont donné cette figure, parce que le vin rend intrépide, ce qu'ils savaient de reste, puisqu'ils appelaient aussi *Bacchus le Dieu aux cornes,* ou *à la forme de taureau* [1]. C'est sous ces traits que les habitants de Cysique et de la Propontide l'adoraient, et leurs temples renfermaient des statues dont l'intaille d'Hyllus, et par conséquent la nôtre, ne sont que la fidèle reproduction.

Le Dieu, métamorphosé en taureau, était également, pour les Grecs, une sorte de personnification masculine de la Lune, encore que souvent pour eux il est époux et fils de la Terre, comme il le serait de la Lune, ce qui a fait penser à Creuzer que le Dionysos grec symbolisait l'idée astronomique du Taureau équinoxial. Seulement, à l'époque où remonte ce mythe, les connaissances des Grecs étaient encore trop incomplètes, pour qu'ils songeassent à représenter par des allégories religieuses les phénomènes célestes. Les signes du zodiaque, d'origine chaldéenne, ne leur étaient pas connus, et les cornes menaçantes, ainsi que l'attitude fougueuse du Taureau Dionysiaque, ne symbolisait pour eux que l'énergie, la vigueur, parfois violente, que le vin communique à l'homme, ainsi que Horace l'a exprimé dans une de ses odes :

> Tu spem reducis mentibus anxiis,
> Viresque et addis cornua pauperi [2].

---

[1] EURIPIDE, Bacch., v. 101. — PLUTARCH., *Quest. Græc.* § 36.
[2] HORAT., carm., lib. III, od. XXI.

Euripide la chantait cette puissance, lorsqu'il faisait dire au chœur des Bacchantes : « Parais Dionysos, soit que tu » revêtes à nos yeux la forme d'un taureau [1] ou celle d'un » dragon. »

Plutarque, dans ses *Questions grecques*, rapporte que les femmes des Eléens, lorsqu'elles invoquaient Bacchus, avaient coutume de crier : « Digne Taureau, digne Taureau, » parce que là où toute bête qui porte cornes est dangereuse, » ainsi le prient de venir à elles doulx et gracieux, c'est pour » ce que plusieurs estiment que ce a esté luy qui a enseigné » aux hommes à labourer la terre et à semer les blés [2]. » Dieu du vin, il est si naturellement l'ami de la Déesse des blés, que Cérès et Bacchus forment le couple sacré par excellence. L'un sans l'autre n'enseignent qu'une agriculture incomplète, et l'esquisse première de toute civilisation comprend ces deux dons divins, les céréales et le vin. Si les premières sont nécessaires à la nourriture des peuples, le second n'est pas moins indispensable pour les animer, car ils ne peuvent pas plus se passer d'enthousiasme que de raison, c'est la vie complète, voilà pourquoi les légendes font toujours accompagner Cérès de Bacchus dans sa course à travers le monde.

Un grand nombre de médailles d'Antonin, frappées en Egypte dans différentes villes, représentent le Taureau Dionysiaque. Ce ne sont pas les seules, et plusieurs médailles d'Auguste, de Claude, des empereurs leurs successeurs, ainsi que de la ville de Marseille elle-même, avaient adopté le type du taureau à la tête baissée et aux cornes menaçantes. Nous n'avons pas à en rechercher la raison ; il nous suffit de constater combien la représentation du Taureau Dionysiaque a été fréquente et générale dans l'antiquité.

---

[1] Euripid., *Bacch.*, V, 1018.

[2] Plutarch. *Quest. grecq.* — Amyot, *Œuvres meslées*, t. ii, p. 315 v°, Edit. de Vascosan, 1574.

3. Silène nu. Il est assis, couronné de lierre et porte un cratère à ses lèvres ; son thyrse est dressé à ses côtés, en face de lui un canthare posé sur un piédestal.

Cornaline recoupée. H. 21 mill. L. 12 mill.

Planche première, n° 8.

Après Bacchus, Silène son parèdre. Notre intaille est d'une finesse exquise et d'un modelé assez précis pour dire admirablement tout ce que le graveur a voulu exprimer. Voilà bien le gros Silène, avec son ventre développé, sa couronne de lierre, son cratère, dont il subodore les enivrants parfums avant de le vider pour le remplir encore. Le canthare l'attend, et il n'aura qu'à se lever pour l'atteindre. Est-il arrivé un accident à cette jolie pierre et a-t-elle été recoupée ? Ou cette forme étrange a-t-elle été imposée par un enchâssement déterminé ? Nous nous contentons de poser la question sans trop nous préoccuper de la réponse, puisque la mise en scène de l'intaille est complète et qu'il ne lui manque pas le moindre détail. Est-elle romaine, est-elle grecque ? Nous ne saurions, non plus, le dire, encore que sa perfection nous fasse plutôt incliner vers la seconde attribution.

Ce qui nous le ferait croire, c'est que dans les légendes grecques, Silène n'est pas toujours un sage, un philosophe comme chez les Romains, mais le suivant, plutôt encore que le précepteur de Dionysos, se trouvant presque toujours dans un état peu philosophique, ce qui fait que son âne lui est nécessaire pour suivre le Dieu. Plusieurs traditions avaient fait de Silène un simple mortel, et les Grecs, dans ses figurations, ne craignaient pas de se moquer de lui. Une taille ramassée, un nez rubicond, un gros ventre, voilà comment d'habitude ils le caractérisent ; aussi, soit qu'il marche, soit qu'il ait recours à son coursier, il peut à peine se soutenir. A pied, il trébuche souvent, malgré le thyrse qui étaie sa

jambe avinée. Sur son âne, il ressemble à un sac de farine ou plutôt à une outre remplie de vin.

Chez les Romains, au contraire, la légende de Silène s'est épurée. Il garde sa coupe, dont il abuse quelquefois, mais il est le devin, le chantre sacré, le missionnaire et presque l'apôtre de Bacchus. Il devient conducteur des Muses, et, dans Porphyre, on trouve même les traces d'un Apollon, fils de Silène. On le prend aussi quelquefois pour Bacchus lui-même, parce que de Bacchus émane Silène. Une vieille tradition attribuait à Silène une haute science dans les questions naturelles et philosophiques ; c'est pourquoi Virgile, qui s'en est souvenu, met dans sa bouche un admirable résumé de la doctrine des philosophes anciens sur l'origine du monde [1]. N'est-ce pas merveille de voir dans le récit de ce vieux Silène, qui vient de se réveiller les veines gonflées encore du vin qu'il a bu la veille, revivre tout un monde mythologique et scientifique, dont l'histoire s'est perdue avec celle des races cyclopéennes. C'est le secret du passé le plus lointain, que les hiéroglyphes des Pyramides et les sanctuaires de Memphis ont su garder sur les origines du monde. Où Silène l'a-t-il appris ce secret, pour le redire aux bergers qui l'écoutent étonnés, car c'est l'abrégé de l'histoire primitive. Ce sont donc les mythes anciens, qui ont conservé, quoique défiguré, tout ce que l'antiquité a entrevu sur le berceau de l'humanité.

XXVII.

MINERVE

1. MINERVE-NICÉPHORE debout, tenant de la main droite sa lance et son bouclier, et de la gauche la statue de *Niké* ou

---

[1] VIRGILE. *Eglog.* VI.

la Victoire. Un autel brûle à ses pieds. Cornaline. Scarabée. H. 15 mill. L. 11 mill.

Planche première, n° 9.

2. Minerve casquée, debout, tenant de la main droite sa lance et son bouclier, la Victoire, tenant une palme, pose une couronne sur sa tête. Cornaline. Scarabée. H. 15 mill. L. 12 mill.

3. Minerve casquée, debout, s'appuyant sur sa lance, son bouclier est à ses pieds; elle porte de la main gauche la statue de la Victoire. Cornaline. H. 11 mill. L. 9 mill.

Planche troisième, n° 2.

Les trois intailles que nous venons de décrire, et qui représentent Minerve, sont assurément romaines, encore que l'artiste qui a gravé la première ait dû connaître la Minerve du Parthénon, puisque c'est elle qu'il a voulu reproduire. Minerve-Nicéphore était, depuis longtemps, la déesse protectrice de Rome, attendu qu'elle y avait un temple renfermant le *Palladium*, et qu'elle avait donné la victoire aux Romains partout où il leur avait plu de porter leurs armes.

Rome avait-elle reçu Minerve de l'Attique qui l'honorait d'un culte particulier comme divinité éponyme et protectrice d'Athènes, à laquelle elle avait donné son nom, Athéné, et qui la vénérait comme sa *Déesse poliade*? Ses destinées n'avaient-elles pas suivi celles d'Athènes et participé à son éclat et à sa renommée? Ce n'était pourtant pas à Athènes qu'elle avait pris naissance. Issue des dogmes antiques de l'Inde ou de l'Egypte, et descendue de Thessalie en Béotie et de Béotie à Athènes, elle s'y était transformée avec les siècles et avait perdu une partie de sa physionomie primordiale. A l'origine, personnification des eaux, ou tout au moins des vapeurs qui, des eaux s'élèvent dans l'air, elle

n'était plus, à l'époque de Périclès, qu'une hypostase de la sagesse divine et de la providence de Zeus. Elle était née déesse de l'élément humide; puis devenue déesse de l'air pur, de l'éther, elle s'était bientôt confondue avec le roi des Dieux, Zeus, personnification du firmament. Energie de Jupiter, son activité, sa pensée, son intelligence, elle fut souvent invoquée avec lui, comme l'arbitre des nations, des villes et de leurs habitants. Personnifiant la sagesse, la pensée de Zeus, elle détrône en partie Héra, qui n'est plus que son épouse, tandis que Athéné est sa création, qu'elle émane et sort de lui. Athéné est vierge, parce que le symbolisme qui lui a donné naissance exclut toute idée de dualisme. Elle est ornée de toutes les vertus, de toutes les perfections qui composent l'idée de l'intelligence suprême, et, à ce titre, elle invente, elle crée et conserve. Elle n'a pas seulement, comme vierge, la chasteté, elle a aussi la prudence qui dicte les décisions, la force et le courage qui les exécute. Voilà pourquoi les anciens mythes la représentent sortant tout armée de la tête de Zeus.

La *Sophia* divine que personnifiait Athéné devint, avec le temps, la source d'un dogme religieux qui fut surtout adopté dans les écoles philosophiques. Les penseurs ne pouvaient pas se contenter des antiques intuitions de la nature, après que Platon eut commencé à jeter dans le monde intellectuel et moral ce verbe solennel et tout nouveau d'une *Providence de Dieu* [1]. Quelques philosophes envisagèrent alors dans Athéné l'intelligence qui pénètre l'univers entier, et Celse approuva ceux qui adoraient dans le soleil et dans Minerve la divinité suprême. Mais, pour les Grecs, demeurés fidèles à la religion de leurs ancêtres, Athéné ne cessa pas d'être la divinité merveilleuse sortie tout armée de la tête de son père. « Elle habite en son père, dit

---

[1] Πρόνοια θεοῦ, Tim. p. 26.

» l'un d'eux[1], intimement unie à son essence ; elle est sa com-
» pagne et sa conseillère. Elle s'assied à sa droite ; elle reçoit,
» ministre suprême, les ordres de son père, pour les trans-
» mettre aux Dieux, et le foudre de Jupiter lui-même ne sau-
» rait l'atteindre, parce que Minerve est plus forte que lui. »

En résumé, pour les mythographes de la Grèce, Athéné a deux puissances, celle qui garde et celle qui achève ; l'une, qui maintient pure et sans mélange l'ordonnance de l'univers et qui la défend des atteintes de la matière, l'autre, qui remplit toutes choses d'une lumière intellectuelle et les ramène à leur propre cause.

Mais, pour le peuple, Athéné fut surtout une déesse guerrière, une déesse armée, et les légendes la représentent combattant en personne avec ses adorateurs. Aussi, Homère lui donne-t-il un caractère et des attributs guerriers, le casque et l'égide, et c'est sous cette forme que Phidias, dans le temple du Parthénon, la fixa et la fit trôner d'une manière définitive.

Les peuples, d'ailleurs, ont toujours plus redouté la colère des Dieux qu'ils n'ont espéré leurs bienfaits. Athéné, la pensée divine, devait donc être armée. « Elle a des armes » splendides, dit un des hymnes homériques, elle agite » dans sa main un glaive acéré, l'égide défend sa poitrine » et un casque surmonte son front [2]. » Ce front, par sa pureté et son élévation, dénote qu'elle est la déesse aux pensées nombreuses, à la haute prévoyance ; c'est pourquoi Athènes, qui s'était placée sous sa protection fut longtemps la ville victorieuse. Patronne des armées, elle détruisait les villes ennemies de ses peuples favoris. De là, l'extrême importance attachée à la possesion de son image le *Palladium*, car posséder le simulacre d'un Dieu, c'était être assuré de sa protection. Ce Dieu ne résidait-il pas où était son idole ?

---

[1] ARISTID, *in Minerv.*, I, p. 9, Jebb.
[2] Hymn. XXVIII, V. 5 et 6.

A Rome, Pallas tend à remplacer Athéné. Elle devient moins protectrice et plus guerrière. Elle darde sa lance, ébranle les remparts et fait trembler le sol. Et cependant, elle n'en demeure pas moins la personnification des inventions, des œuvres de l'adresse et de l'intelligence humaines. Elle a créé l'olivier, enseigné l'art de tisser et de filer, l'usage des chars et celui des chevaux, l'emploi des trompettes de guerre. Athéné, dit Artémidore, est favorable aux artisans à cause de son surnom d'ouvrière ; — à ceux qui veulent prendre femme, car elle présage que l'épouse sera sage et attachée à son ménage ; — aux philosophes, car elle est la sagesse née du cerveau de Zeus. Elle est encore favorable aux laboureurs, parce qu'elle appartient aussi à la conception de la déesse Terre, et à ceux qui vont à la guerre, parce qu'elle a un caractère guerrier. C'est donc dans Pallas-Athéné que subsiste invariablement la vie de l'univers. Elle est le foyer lumineux du monde régulièrement ordonné, le lien qui rattache toutes les choses finies à l'être des êtres, et assure leur permanence au sein de l'éternité. Elle est l'étincelle divine qui allume et nourrit l'enthousiasme dans l'âme des héros, et en présentant à toutes les créatures le type primitif de leur être, elle les conduit à réaliser ce modèle idéal. Elle est, en un mot, au physique et au moral, la puissance de lumière invincible et sans tache.

Et puisque, à propos de Minerve, nous avons parlé du chef-d'œuvre de Phidias et de la statuaire chryséléphantine, il faut bien que nous disions un mot de l'audacieuse tentative de Simart d'en faire la restitution.

Quatremère de Quincy l'avait tentée avant lui ; il avait représenté Minerve debout, la main droite appuyée sur le sommet de sa lance et tenant la victoire sur sa main gauche étendue. Elle avait une égide garnie d'écailles, bordée de serpents, avec, sur le milieu, un *gorgonium* d'ivoire. Son vêtement se composait d'une tunique talaire, et du péplus formant avec la tunique trois étages de draperies, où l'or

changeait autant de fois de nuance que l'étoffe de nature.

Vingt-neuf ans après Quatremère de Quincy, un des plus habiles antiquaires de l'Allemagne, M. Gerhard, dans un *mémoire sur les idoles de Minerve d'Athènes*[1], proposa une nouvelle restitution de la Minerve du Parthénon. Il se servit du travail de M. Quatremère de Quincy; seulement, guidé par diverses médailles et un bas-relief découvert à Athènes, il fit tenir par la déesse sa lance de la main gauche et plaça la victoire sur la main droite, puis il modifia certains détails du bouclier, du serpent et du casque.

A son tour, M. Beulé, dans son bel ouvrage sur l'Acropole d'Athènes, essaya la restitution du chef-d'œuvre de Phidias. Voici comment il s'exprime à son sujet : « La Minerve n'était » point une de ces madones d'Italie, écrasées sous le poids » de l'or et des joyaux. En cherchant à m'en retracer l'image, » ce n'est point le jeu des matières précieuses qui me » préoccupe, c'est la pensée qui leur a donné la vie; et » cette pensée toujours simple et sublime sera, sans l'or et » l'ivoire, ce qu'elle eût été sans le bronze et sans le » marbre. »

« Ce que je réclamerai au nom de Phidias, c'est cette tête » calme et puissante, cette bouche qui ne sait point sourire, » mais qui respire la sagesse et la persuasion, ces yeux d'une » sérénité invincible, ces traits sévères qui n'ont de féminin » qu'une idéale pureté; c'est la chevelure qui encadre le » front de ses flots pressés et que le casque ne peut con- » tenir; le cou, enfin, et la ligne des épaules qui tiennent à » la fois de l'Hercule et de la Vierge... Le ton chaud et » harmonieux de l'ivoire donnera aux traits de la déesse je » ne sais quel éclat doux et quelle grâce moins austère. Les » yeux n'ont point le globe éteint et morne des statues » ordinaires. A une hauteur de quarante pieds, personne

---

[1] Mém. de la sect. d'hist. et de philologie de l'Acad. de Berlin pour 1842.

» ne distingue les pierres précieuses; mais on voit briller
» l'éclat de l'intelligence divine et les deux rayons qui
» annoncent la vie. »

« J'emprunterais à la Minerve de la villa Albani (cet
» admirable chef-d'œuvre), cette belle et large poitrine,
» dont les seins gonflés par la force et non par la volupté
» soulève la lourde égide qui les presse. Je voudrais l'égide
» plus ample encore et retombant derrière les épaules,
» comme je ne l'ai vue qu'à Munich..... Au milieu, on voit
» la tête de Méduse en ivoire, et plus grande que nature.
» Mais ce n'est pas un monstre, comme on l'a représentée
» dans la décadence de l'art. Les serpents ont quitté sa che-
» velure pour orner les bords de l'égide : c'est une admirable
» jeune fille. Telle, du moins, l'art grec la concevait...

« La déesse du Parthenon avait le costume des vierges :
» la tunique tombante, serrée autour de la taille par un
» simple nœud, par deux serpents, si l'on veut, ces gardiens
» de tous les trésors.....

« Pour le casque, l'on doit aussi s'en tenir à Pausanias.
» Il y a, dit-il, sur le sommet du casque un sphinx, et, sur
» les côtés des griffons... la tête paraît déjà suffisamment
» chargée par ces trois monstres, sans que l'on y ajoute
» quatre Pégases et huit chevaux...

« Quant au type de la Victoire, ce morceau si admirable
» selon Pline, je ne la chercherais pas sur les monnaies
» romaines, mais au Parthénon même, sur le front orien-
» tal... Tournée vers la déesse, elle étend ses deux beaux
» bras d'ivoire et lui présente la couronne qui la consacre
» invincible. Ses ailes battent à demi; les plis de sa tuni-
» que d'or s'agitent derrière elle, en gracieuses ondulations,
» et laissent à découvert les pieds et le bas des jambes,
» comme sur le fronton. »

Tandis que M. Gerhard et M. Beulé proposaient successivement deux restitutions si différentes, le duc de Luynes, par une de ces nobles pensées que l'étendue de ses connais-

sances et de sa fortune, lui permettaient de réaliser, avait entrepris une restitution de la célèbre statue chryséléphantine de l'Hécatompédon, non plus dans un livre ou par le crayon, mais au moyen de l'ivoire et du métal.

Il appela, pour exécuter son projet, un artiste qui, par ses études et ses travaux antérieurs, avait prouvé qu'il avait plus qu'aucun autre, le sentiment et l'intuition de l'antiquité. Cet artiste c'était Simart, notre illustre compatriote. Le duc de Luynes lui confia le sujet de ses réflexions, tous les monuments écrits et figurés qu'il avait pu réunir, et il mit à sa disposition, pour cette noble entreprise, l'ivoire, les pierres précieuses, tout l'argent et l'or nécessaires. Simart n'employa pas moins de huit années d'un incessant travail à sa Minerve. Mais lorsqu'elle fut achevée, fut-elle appréciée comme elle le méritait, dans un temps surtout où les statuaires s'étudient à faire de la sculpture pittoresque, les peintres des tableaux de genre, et où les amateurs les plus éclairés consacrent des sommes énormes aux petits maîtres du XVIIIe siècle, à de fades tableaux de Boucher ou à des groupes en pâte de Saxe ou en biscuit de Sèvres? La Minerve du duc de Luynes n'était destinée ni aux vulgaires, ni aux frivoles amateurs de notre époque, mais à ceux-là seulement qui, connaissant le grand art, en apprécient les hautes manifestations et savent étudier, avec un respectueux intérêt, jusqu'aux imitations même que l'on s'efforce d'en faire.

Simart qui avait la modestie, je dirai plus, les appréhensions des talents supérieurs, ne s'illusionnait pas sur l'accueil qui serait fait à sa statue dès qu'elle serait exposée. Qui pourrait ou voudrait entrer dans la pensée religieuse du plus grand des artistes grecs? Qui en admettrait la robuste et philosophique conception? Ce public léger, sceptique, superficiel, qui allait être appelé à la juger, que saurait-il comprendre de cette mâle et sévère beauté? A quoi bon tant d'efforts et de frais, dirait-il? — Il ne verrait là qu'une statue d'or et d'argent, avec une tête et des bras en bois de Spa et

les trois cent mille francs que le duc de Luynes y avait consacrés. Aussi, Simart écrivait-il à propos de sa statue : « J'ai » l'âme bien triste..... Il faut donc répondre à vos questions » sur la Minerve, cette fille ingrate ! — Vous savez qu'elle » est à l'Exposition, mais défigurée par une affreuse lumière, » aussi me cause-t-elle bien du chagrin. — Hier, jeudi, » elle a été découverte, et aujourd'hui, à l'aide de quelques » artifices de peinture, j'ai essayé de rendre du caractère et » un peu de beauté à la tête; mes efforts n'ont pas réussi. » Cependant, au moment où elle a été découverte, elle a fait » impression. »

« Malgré toutes ses imperfections, il est vrai que les lignes, » l'aspect ont bien quelque chose de grand qui rappelle les » plus hautes traditions de l'art, si ignorées ou si dédaignées » de notre temps. Mais ce n'est qu'une restitution, j'étais » retenu par les textes ! Ah ! que mon imagination conçoit » le majestueux idéal de ce sujet autrement grand, autre- » ment élevé ! — Si je faisais pour moi-même cette Minerve » avec l'expérience que j'ai acquise et le sentiment que » m'ont donné l'étude et la contemplation des grandes » œuvres de l'art antique, sans doute elle serait digne de » l'artiste créateur. »

Le duc de Luynes et les vrais connaisseurs ne pensaient pas ainsi. Pour eux, ce profil ferme et sévère, cette expression de sérénité froide et de virginité dédaigneuse qui convient à la plus chaste des divinités de l'Olympe, exprimait noblement la Déesse qui symbolisait la pensée du Dieu créateur. Si donc Phidias, en donnant à sa statue des proportions colossales et en la couvrant de métaux précieux l'avait faite riche et belle pour le vulgaire, il l'avait surtout faite intelligente et pensive pour les philosophes. C'est pourquoi Simart, en la reproduisant, nous a donné, tout en conservant par le choix et l'arrangement des éléments matériels de sa composition, l'intérêt archéologique d'une résurrection, une idée complète des splendeurs de l'art grec, et

l'on peut dire qu'il a exprimé ce qu'il y a de plus insaisissable, la noblesse et l'immatérialité de la pensée.

Simart s'est montré dans sa Minerve, car elle porte désormais son nom, le digne interprète de Phidias, ce maître immortel, qu'on diminue en l'appelant un grand sculpteur, car il est la sculpture même, il y a mis tout son talent, toute son âme, et elle demeurera dans l'avenir une des gloires de l'art français.

XXVIII.

VÉNUS. — L'AMOUR

1. Vénus victorieuse; elle est à demi-nue, debout, et s'appuie contre une colonne; elle tient une pique d'une main, la pomme de l'autre. Aigue-marine. H. 12 mill. L. 10 mill.

Cette intaille est gravée avec finesse. La collection Louis Fould, dont la description a été si savamment faite par M. Chabouillet, en possédait une semblable, si ce n'est que Vénus qui, comme ici, avait un javelot et était appuyée contre une colonne, au lieu de la pomme, symbole de sa victoire sur le mont Ida, tenait un casque. C'était une *Vénus armée* en même temps qu'une *Vénus victorieuse*, ici elle représente plutôt la *Vénus Victrix*, celle dont prétendait descendre la Famille Julia, à laquelle appartenait Jules César.

Nous n'irons donc pas chercher un autre sens à la pomme que tient Vénus, ni ces prétendus rapports qui existaient

dans l'antiquité entre la pomme et les mystères amoureux, et encore que Virgile ait dit dans une de ses églogues [1] :

> Malo me Galatea petit lasciva puella,

et Catulle :

> Ut missum sponsi furtivo munere malum [2];

et plus anciennement, le Cantique des cantiques :

> Fulcite me floribus, stipate me malis : quia amore langueo [3].

nous pensons que Vénus est représentée sur notre pierre comme étant la plus belle des Déesses, et que la pomme qu'elle tient à la main exprime son triomphe sur Junon et Minerve, qui avaient osé lui disputer le prix de la beauté.

2. Vénus à demi-nue, assise, portant la main à un lécythus dressé sur un cippe. Cornaline, scarabée. H. 13 mill. L. 11 mill.

Planche première, n° 5.

Voici une des pierres les plus élégantes et les plus parfaites de la collection. Elle représente, comme on le voit, Vénus donnant des soins à sa beauté. Le cabinet des médailles de Paris renferme une pierre analogue; c'est une Vénus également demi-nue, debout, se coiffant et tenant un miroir à la main. Le chef-d'œuvre de Praxitèle, la Vénus de Cnide, représentait la déesse au moment où, sortant de la mer, elle se disposait à reprendre ses vêtements, ayant à ses pieds le vase de parfums dont on faisait usage après le bain [4]. Lucien, dans son dialogue des *Amours*, la décrivait ainsi : « Nous sommes entrés dans le temple de Cnide ; au

---

[1] *Eglog.* III, v. 64.

[2] Ad Hortal. *Carm.* LXV, v. 19.

[3] Cap. II, vers. 4.

[4] Callimaq. Hymn. in Pallad. Lavacr. v. 13.

» milieu s'élève la statue de la Déesse, ouvrage admirable, » exécuté en marbre de Paros; un doux sourire est sur ses » lèvres; nul vêtement ne voile ses charmes.... L'art a » fait disparaître la dureté de la matière; dans toutes les » parties de ce beau corps, le marbre a la souplesse et le » sentiment de la chair [1]. »

Athéné prétendait que c'était d'après Phryné que Praxitèle avait sculpté sa Vénus de Cnide, car c'était d'elle surtout que l'on pouvait dire : Est-elle vêtue? elle est belle. Est-elle nue? elle est la beauté.

3. Vénus et Vulcain. Cornaline. L. 9 mill. (Le bas manque.)

Il serait également permis de voir dans cette intaille Thétis venant demander à Vulcain, parfaitement reconnaissable à sa longue barbe, les armes d'Achille. J'incline cependant à y reconnaître Vénus venant solliciter du Dieu des Cyclopes des armes invulnérables pour son fils Enée. La déesse a un air caressant que n'aurait jamais pris vis-à-vis de Vulcain Thétis à qui il devait la vie, et Vulcain qui croise familièrement les jambes, semble écouter sans trop de souci la requête de sa volage épouse, qui ne s'intéresse autant au fils d'Anchise, que parce qu'elle en est la mère. Mais Vulcain ne pourra pas résister, *c'est Vénus toute entière à sa proie attachée,* Enée aura bientôt ses armes.

Vénus en grec Aphrodite, est, comme l'a très-bien dit M. Louis Ménard, « la personnification la plus générale du » principe féminin dans l'univers : elle représente l'attrac- » tion universelle et la génération des êtres. La religion

---

[1] Amor. § 13.

» grecque, qui n'est que l'expression idéale des lois du
» monde, réunit dans un même symbole les idées de
» beauté, de volupté féconde et de maternité, idées insé-
» parables dans la nature des choses, mais qui font naître
» dans l'esprit des impressions bien différentes, les unes
» graves, les autres sensuelles. » Déesse de la beauté, de l'amour et du plaisir, elle avait été dans l'origine une haute déesse de la génération.

Les Grecs diminuèrent son rôle pour la rendre plus attrayante et plus belle. La mer de Chypre est sa patrie, les vagues lui donnent naissance et la bercent, elle sort de l'écume frémissante et les Tritons la déposent mollement sur le rivage. A son apparition, l'univers ébloui se revêt de grâces jusqu'alors inconnues. Vénus relève sa longue chevelure, elle en exprime les flots salés, se parfume, se couronne de roses, puis s'élève dans l'Olympe, suivie d'Eros (l'amour) et d'Himeros (le désir). Tous les Dieux, à son aspect, se disputent sa main. Jupiter lui-même, sans la jalouse Junon, l'eût épousée; mais il la donne à l'artiste divin auquel il doit son trône, sa foudre et son palais aux voûtes d'acier. Vulcain, le plus difforme des dieux, devient ainsi l'époux de la plus belle des déesses.

Vénus préside à la beauté féminine, elle est le type le plus accompli de la femme, et c'est avec ce caractère que les poëtes aiment surtout à la dépeindre et à la célébrer.
« Je chanterai Cythérée, qui comble les mortels des plus
» douces faveurs, qui, sous un doux visage, porte toujours
» un aimable sourire et la fleur de la beauté [1]. »

Mais les Grecs ne pouvaient se représenter Aphrodite, c'est-à-dire l'idée de l'amour dans ce qu'il a de plus pur et de plus délicat, sans y rattacher le goût passionné, désordonné, pour les femmes. Aphrodite, par une pente naturelle, arriva donc à devenir la déesse des courtisanes, la personni-

[1] HOMÈRE, Hymn. IX, V, 1 et sq.

fication de la vie légère. On lui donna le surnom de *Pandemos*, on la surnomma la *fourbe*, l'*injuste*, et même l'*impudique*[1].

Cependant, malgré ces aberrations de l'esprit religieux en Grèce, le culte d'Aphrodite conserva, en beaucoup de lieux, la décence et la retenue qui convenait à une divinité de l'hymen. Les jeunes filles et les veuves lui adressaient des prières afin d'obtenir un époux[2].

En effet, la beauté fait naître l'amour, et l'amour conduit à l'hyménée, qui est la source de la génération. Toutes ces idées se retrouvaient dans le type élevé et moral que personnifiait la déesse.

L'art, à son tour, passa dans les représentations d'Aphrodite par les mêmes phases que la poésie. A la majesté et à la décence des premiers simulacres, succédèrent des images destinées à captiver les sens, ce qui prouve qu'avec les siècles, les images de la déesse, au lieu de nourrir l'esprit religieux, ne faisaient plus guère, en excitant les désirs, qu'entretenir le culte de la beauté féminine.

Nous ne passerons pas en revue tous les types sous lesquels Vénus fut adorée dans ses nombreux temples, pour arriver de suite à une allégorie facilement comprise, et qui lui donne pour enfant l'Amour.

Homère, cependant, ne le connaissait pas, et dans Hésiode, il n'est qu'une personnification cosmogonique. Ce nouveau dieu devient le type de la beauté de l'enfant et de l'adolescent. Les flèches, l'arc, le flambeau qu'il a reçus comme attributs, étaient autant d'allégories représentant les blessures que fait l'Amour. Son culte fut lié à celui d'Aphrodite, mais en dépit de ces images, Eros ne s'éleva jamais au-dessus de la condition d'une divinité secondaire.

---

[1] EURIPID., Iphig. aul. — HESYCH., Vbo Αδικχαιη. — LARCHER, Mém. sur Vénus, p. 85.

[2] PAUSAN., X, C. 38, § 6.

4. Deux Amours ailés luttant devant un Hermès ombragé par une myrte. Cornaline. H. 10 mill. L. 15 mill.

Planche deuxième, n° 9.

Cette intaille est fine et fort bien gravée.

Autour d'*Eros*, se groupèrent d'abord les amours, *Erôtes,* simples subalternisations ou dérivés du grand Eros, d'abord monade et pris dans sa plus haute généralité. Cependant, les *Erôtes* ne sont pas fils d'*Eros*. Ils ne naissent pas non plus d'Aphrodite. Ils sont comme des espèces de parèdres de l'Amour, qui, dans l'origine, ne fut qu'Hermès, et c'est pourquoi, dans notre gravure, il assiste à la lutte ou aux jeux célébrés sans doute en son honneur. Cet Hermès, venu de la Samothrace, n'était autre que Cadmile, c'est-à-dire Priape lui-même. Quant au peuple des Amours en qui l'Eros idéal se dédouble, il était représenté comme l'Amour lui-même. Qui ne connaît cette charmante peinture d'Herculanum si souvent reproduite sous le nom de la *Marchande d'Amours ?*

5. Amour ailé offrant une corbeille de fruits sur un autel. Cornaline. H. 10 mill. L. 8 mill.

Planche première, n° 1.

C'est encore la même idée sous une autre forme, un des *Erôtes* venant sacrifier sur l'autel d'Eros ou d'Hermès-Priape.

L'intaille est jolie sans être d'une grande finesse.

6. Deux personnages nus, l'un debout et l'autre assis. Les têtes manquent. Est-ce Appollon et Marsyas ? Est-ce l'amour décochant une de ses flèches sur un Dieu ou un mortel ? Cornaline. H. 12 mill. L. 13 mill.

La pierre est assez bien gravée. Il semble qu'un des personnages, celui qui est debout, tient un arc. Malheureusement, l'intaille est incomplète, et il est difficile de la déterminer.

XXIX.

HERCULE

HERCULE enfant; on voit sa massue devant lui. Nicolo. H. 10 mill. L. 8 mill.

Planche deuxième, n° 11.

Cette pierre qui est caractérisée par la massue, représente assurément Hercule enfant.

Lorsque les graveurs représentent Hercule enfant, il tient habituellement dans ses mains les deux serpents que la jalousie de Héra avait envoyés pour l'étouffer dans son berceau. Témoin la belle agathe-onyx qui faisait partie du cabinet du roi et que Mariette a publiée [1]. Elle représente Hercule enfant tenant dans sa main droite un serpent qu'il élève au-dessus de sa tête, et, dans sa main gauche, l'autre serpent qu'il va étouffer. Sa massue est à ses pieds, devant lui. Notre graveur n'avait pas dû oublier ces détails caractéristiques des commencements de la légende d'Hercule; seulement, faute de place, il s'est contenté d'exprimer la massue.

Hercule est le plus grand des héros de la tradition hellénique. C'est celui qui s'est le plus approché d'un dieu véritable. Il est le premier des héros, comme Dionysos est le dernier des dieux. Il appartient comme lui, dans ses ori-

---

[1] MARIETTE, *Pierres gravées*, t. II, pl. 83.

gines, à Thèbes ou plutôt à la Béotie, cette contrée qui s'étend du Parnasse à l'Attique, et dans laquelle s'est opéré, à partir de l'époque d'Hésiode, le grand mouvement religieux.

De même que Dionysos, Hercule est le fils de Zeus et d'une femme mortelle. C'est pourquoi sa légende est en partie humaine. A-t-il été simplement un héros personnifiant la race dorienne, dont il aurait été le chef et le roi, et aura-t-il pris ainsi son origine dans un personnage réel, dont l'imagination des peuples se sera plus tard emparée pour en faire un être surnaturel? Au contraire, la fiction l'a-t-elle tiré tout entier d'une personnification des forces de la nature? C'est le problème qu'on peut se poser, si l'on veut étudier la légende d'Hercule. Nous nous trouverions entraîné trop loin, si nous voulions seulement entreprendre de le définir. Aussi, sans entrer dans les détails, nous pouvons nous contenter de dire que, dans l'histoire d'Hercule, il se mêle des faits appartenant à l'époque héroïque ainsi qu'à des légendes purement mythiques. Ce qui frappe dans la légende d'Hercule, c'est le caractère d'une divinité qui sauve, qui défend, qui protège à la manière des héros exclusivement guerriers. Il est un redresseur de torts, une sorte de chevalier errant, dont l'imagination des Grecs aime à célébrer les hauts faits. Il personnifie la force, à laquelle il emprunte son surnom d'Alcide (αλχὴ), et par elle il devient l'idéal de la perfection humaine, telle qu'on l'entendait à l'époque héroïque. Il est l'homme, en même temps que le demi-dieu, voué au salut de l'humanité. Sa vie, toute partagée entre les vicissitudes de l'homme et les laborieux triomphes, n'est qu'une longue suite d'épreuves, et il les subit généreusement pour sauver les hommes des dangers qui les assiègent. De là ces douze travaux qui, accomplis, le conduisent au sein de l'Empirée, où il s'assied dans une glorieuse apothéose aux pieds de Zeus son père.

L'Antiquité a eu une grande vénération pour ce héros, et l'on ne saurait énumérer tous les monuments qui le représentaient, sans parler des fêtes instituées en son honneur et des villes qui s'étaient fait une gloire de porter son nom. Le nombre des pierres gravées qui figurent Hercule est infini, les anciens l'ayant mis au nombre des divinités protectrices qu'ils invoquaient le plus volontiers dans les circonstances graves de leur vie.

XXX.

FAUNES

1. Faune assis; il est entièrement nu et tient d'une main son thyrse incliné vers la terre, et de l'autre un masque satyrique qu'il contemple. Cornaline, scarabée. H. 13 mill. L. 11 mill.

Planche première, n° 7.

Cette charmante intaille représente bien un Faune, et il n'y a pas à s'y tromper puisqu'il a non-seulement le thyrse mais les cornes et la petite queue de ses congénères. Il tient le masque dionysiaque qu'on retrouve dans de nombreux monuments, attendu que les Satyres et les Faunes paraissaient souvent sur le théâtre, et particulièrement sur la scène satyrique; c'est pourquoi on les représentait souvent avec un masque à la main [1].

2. Faune en marche, portant un thyrse d'une main, le

---

[1] Montfaucon, *Antiq. expl.*, t. I, p. 267. n° 7, pl. clxxii.

pedum sur l'épaule et la nébride sur le bras. Cornaline. H. 11 mill. L. 9 mill.

Planche deuxième, n° 1er.

Cette seconde pierre, représentant un Faune, n'est pas moins jolie que la précédente; elle est d'un mouvement rempli de grâce et d'élégance, et correspond bien à l'idée que les Romains se faisaient de ces génies des campagnes ou plutôt des prairies et des plaines, dédoublements inférieurs de ce Faunus, un des dieux suprêmes du Latium, qui préluda à la civilisation romaine par l'institution d'un culte et l'érection d'un temple qui prit et conserva son nom *Fanum*. Les Faunes ont souvent des formes empruntées aux boucs et sont capripèdes, mais les anciens leur faisaient abdiquer ces caractères qui les rapprochaient trop de l'animal, pour les faire semblables à l'homme en ne leur laissant que la queue et les oreilles. Ils sont toujours jeunes, vifs, alertes, habitant les longues prairies, les vastes plaines où se joue librement la lumière. Ils en deviennent la gaieté et la vie, et se mêlent aux Nymphes avec lesquelles ils forment des danses, quand ils ne songent pas à les ravir. Ce qui faisait dire à Montfaucon, à propos de la description d'une statuette, que les Faunes étaient des ravisseurs de Nymphes [1].

XXXI.

LA DÉESSE HYGIÉA. — NAÏADE

1. Hygiéa avec les ailes de la Victoire, debout, tenant le

---

[1] Montfaucon, *Antiq. expl.*, t. I, p. 267.

serpent qu'elle fait boire dans sa coupe. Cornaline. H. 11 mill. L. 9 mill.

Planche troisième, n° 3.

La santé, qui est le premier des biens, devait avoir ses autels chez les anciens. Ils avaient fait un dieu de l'art de guérir, Hygiéa ou la Santé devenait naturellement la fille d'Esculape. Cette déesse avait donc partout des statues, des autels et des temples. Elle avait pour attribut un serpent buvant dans une coupe. Le serpent est le symbole de la médecine et des dieux qui y président, comme Apollon et Esculape. Pline en donne plusieurs raisons : on tire du serpent plusieurs remèdes; — il marque la vigilance et la prudence nécessaires au médecin; — il se renouvelle en changeant de peau, de même que l'homme qui recouvre la santé après une longue maladie. Quant à la coupe, elle figurait les breuvages salutaires. Hygiéa tient quelquefois une corne d'abondance au lieu de coupe. Les Athéniens l'avaient identifiée avec Minerve, et Périclès lui avait fait bâtir un temple [1]. La santé n'est-elle pas la compagne de la sagesse, la source de tous les biens, et de quoi peut-on jouir et même user sans elle?

Mais, dans aucun monument, nous ne l'avons vue figurer avec les ailes de la Victoire. C'est cette particularité qui donne un intérêt tout spécial à notre intaille. La santé en donnant la force procure la victoire, et un peuple aussi belliqueux que les Romains devait réunir ces deux déités dans sa reconnaissance et élever des autels à cette santé robuste du citoyen et du soldat, qui contribuait à assurer sa domination sur tous les peuples.

Les empereurs et les impératrices étaient souvent appelés par eux, le salut du genre humain, et l'impératrice

---

[1] PLINE, *Hist. naturelle*, XXII, 20.

Crispine, femme de Commode, s'était fait représenter en Hygiéa, sur une médaille. Il n'est donc pas étonnant que les Romains aient appelé *la santé* le *salut de l'Empire* et qu'ils lui aient ajouté les ailes de la Victoire.

Le musée Napoléon III a une bague d'or (n° 578) ornée d'une figurine en haut relief. C'est une Hygiéa qui tient une patère de la main droite. On voit, entre son corps et le bras gauche, un serpent. Mais elle n'a pas, comme la nôtre, les ailes de la Victoire.

2. Naïade debout, enveloppée d'une longue robe; elle tient un vase dans ses mains. Cornaline. H. 19 mill. L. 12 mill.

Planche deuxième, n° 8.

Cette intaille, une des plus précieuses de la collection, est un magnifique travail grec. Malheureusement, un accident l'a mutilée et la tête manque à cette belle figure.

Elle représente une Naïade ou Nymphe des eaux fluviales. Les Grecs les faisaient toujours jeunes, jolies, tour à tour vêtues, mi-nues ou nues et portant des roseaux, des vases, des coquilles. Ici, l'artiste lui a mis entre les mains une urne, comme au dieu-fleuve près duquel elle devait habiter. Si c'eût été une déesse des eaux thermales, elle aurait eu comme Hygiéa le serpent asclépique, symbole de la santé.

Rien de plus charmant, dans la mythologie hellénique, que ces Nymphes aimables, craintives, fraîches, naïves, comme étonnées et tout heureuses de vivre, dont l'existence parcourt la ligne douteuse où la virginité cède tantôt à l'amour, tantôt au mariage, a le privilège d'une jeunesse et d'une longévité indéfinies et s'élève parfois jusqu'à l'immortalité. Figures gracieuses et souriantes, les Nymphes traversent au pas de course les légendes, sans y

laisser d'autre nom que celui de leur père, de leur fils ou de leur amant, à moins qu'elles ne soient changées en arbres, en fleurs ou en fontaines. Les dieux les recherchent, les faunes les poursuivent, les hommes les aiment, en sorte qu'elles vivent indécises et flottantes entre la divinité et l'humanité, chantées par tous les poètes comme habitant près d'eux, au bord des ondes, dans les grottes ou au milieu des forêts qui les inspirent. Elles sont l'âme de la nature dont elles résument les plus suaves harmonies, son génie, son mouvement, son rhytme élevé, ses chants mystérieux.

XXXII.

LÉDA

Jupiter et Léda. Cornaline. H. 13 mill. L. 10 mill.

Rien n'est plus connu que la fable de Jupiter et de Léda et que la métamorphose du maître des Dieux en Cygne, pour triompher de l'épouse de Tyndarée. Les artistes se sont plu, dans tous les temps, à représenter cette fable dans sa crudité, non qu'ils se sentissent attirés par le sujet, mais parce qu'elle leur donnait l'occasion de faire contraster l'élégance des formes de la femme avec les ondulations de la tête et le battement des ailes du plus gracieux des oiseaux, qui semblait vouloir voiler et rendre mystérieuses ses caresses même. Voilà pourquoi Paul Véronèse, le Titien, Michel-Ange, le Corrège et tant d'autres ont reproduit à satiété cette étrange donnée, à l'imitation des anciens, chez qui les fresques, le marbre et le bronze étaient sans cesse employés à des Lédas de commande. Il est vrai que la reine de Sparte était la mère de quatre enfants illustres, et qu'il aurait suffi

d'Hélène seule, à défaut des Dioscures et de Clytenmestre, pour la rendre fameuse dans toute la Grèce.

Qu'avons-nous donc besoin de savoir avec quelques interprètes, si l'aventure de Léda ne fut pas inventée par les Grecs, pour expliquer poétiquement la longueur et la blancheur du cou de cette Hélène, dont la beauté avait mis deux mondes aux prises, et que les lyriques ne cessaient de nommer *Hélène au cou de Cygne, Dolichodiros ;* ou de dire avec d'autres que la reine de Sparte, ayant été rencontrée par le Dieu de l'Olympe, sur les rives de l'Eurotas, dont les eaux étaient chères aux cygnes, on avait imaginé la métamorphose de Jupiter, pour sauver son honneur? Suivant nous, Léda n'est qu'une haute déesse, la génératrice des peuples, la mère des Dieux qui descendent de l'Olympe pour se mêler aux hommes et peupler la terre. Léda est alors la même que Latone et que Némésis ou Isis. Elle tient au ciel par Zeus, à la terre par Tyndarée. Aussi, les deux œufs mythiques qu'elle procrée donnent-ils naisssance à deux immortels qui sont Castor et Pollux, et à deux êtres mortels, aussi grands que l'Épopée, Hélène et Clytemnestre.

Notre pierre qui est romaine ne se recommande par aucune qualité exceptionnelle, et elle ne vaut, certes, aucune des quatre intailles gravées dans Montfaucon et reproduisant le même sujet[2].

XXXIII.

ROME. — LA DÉESSE FIDÉLITÉ

1. La Louve allaitant Romulus et Rémus. Cornaline. H. 9 mill. L. 13 mill.

Planche quatrième, nº 11.

---

[1] Montfaucon, *l'Antiq. expliq.*, t. I, p. 308.

Les longues explications seraient superflues pour un sujet qui s'explique de lui-même. On voit la louve allaitant Romulus et Rémus, sur une foule de pierres gravées et de médailles romaines, tantôt seule, tantôt entourée d'enseignes militaires, de trophées et des bustes de Faustulus et de Rhéa-Silvia. C'est le symbole de Rome et souvent aussi des colonies romaines, qui avaient fait frapper la louve primordiale sur leurs monnaies. Mais quand les Romains eurent divinisé Rome, ils abandonnèrent les parèdres (Rhéa-Silvia la louve, Romulus et Rémus, etc.) pour la personnifier. Ils la représentèrent en Déesse, assise sur un trône magnifique, revêtue d'une blanche tunique tombant jusqu'à ses pieds, avec la prétexte d'or et le *paludamentum* de pourpre. Un sceptre ornait sa main gauche ; à ses côtés brillait le *parazonium*, et la Victoire, aux ailes déployées, tenant le *Vexillum* triomphal, et le globe du monde (*orbis Romanus*), était portée sur sa main droite et présentée à la terre comme sa compagne inséparable et l'auteur de son universelle domination.

D'autre fois, c'était *Roma Victrix* en amazone; *Roma Felix*, avec un gouvernail; *Roma æterna* avec un globe couronné de lauriers. On voit au cabinet impérial de Vienne un admirable camée [1] de Rome-Déesse, tenant ses mains appuyées sur un bouclier et assise à côté d'Auguste, auquel elle est associée pour le gouvernement de l'Empire, de même que dans les médailles sur lesquelles on lit la légende : *Romæ* et *Augusto*. Enfin, le génie de Rome a été figuré sous les traits d'un jeune homme assis, devant l'autel de Mars, et tenant, dans une main, la Victoire, de l'autre, la corne d'abondance. Le cabinet du roi de France possédait, au siècle dernier, une intaille représentant le génie de Rome. Nous ignorons ce qu'elle est devenue [2].

---

[1] ECKHEL, *Choix des pierres gravées du cabinet imp. de Vienne*, p. 14 et suiv., pl. 2.

[2] MARIETTE, *Pierres gravées*, t. II, pl. 99.

Le cabinet des médailles de Paris a une Déesse-Rome, en buste de profil avec un bouclier sur lequel est sculpté un cheval galopant ; sur le casque on voit Romulus et Rémus allaités par la Louve.

Notre pierre, qui est bien gravée, ne s'éloigne pas des types ordinaires.

2. La Fidélité. Femme drapée, tenant de la main droite une corbeille de fruits et de la gauche des épis. Cornaline. H. 15 mill. L. 10 mill.

Un des plus anciens temples de Rome, était celui de la Fidélité, puisqu'il avait été bâti par Numa, dont le génie avait compris que son rôle de Roi-législateur ne consistait pas seulement à donner des lois à son peuple, mais encore à calmer la fougue peu scrupuleuse des Romains et à apaiser les peuples voisins, que leur installation violente dans le Latium avait irrités et soulevés contre eux. Moins la bonne foi avait présidé aux premiers actes des Romains, plus devait paraître rassurante l'ouverture d'un temple consacré à la Fidélité, cette *cana Fides*, d'Horace, dont les prêtres ne se montraient qu'enveloppés de voiles blancs comme la Déesse elle-même. C'était habile autant que politique, et l'institution des Vestales se trouvait dépassée.

Les seules offrandes permises, sur les autels de la Fidélité, étaient des fruits, du vin, des fleurs. Aussi est-elle toujours représentée vêtue d'une longue tunique blanche, portant sur une main une corbeille de fruits, et tenant de l'autre des épis de blé. C'est ainsi qu'elle est figurée sur notre intaille, qui offre de l'intérêt en ce qu'elle est la copie fidèle d'une médaille de Plotine, cette vertueuse impératrice, qui fut assurément digne de s'asseoir à côté de Trajan, *le prince le plus accompli dont l'histoire ait jamais parlé*[2]. Son exergue :

[1] Montesquieu, Grandeur et Décadence des Romains.

Fides Augusti, n'est-il pas aussi l'éloge de Plotine. La Fidélité était représentée de même sur une médaille de Domitien, et sur une pierre gravée, publiée par le chevalier Maffei. Les illustres familles *Cornelia, Fulvia* et *Vibia*, avaient choisi la Fidélité pour leur protectrice, et leurs médailles la montrent ornée d'un collier et couronnée tantôt de laurier et tantôt d'olivier.

Nous pourrions pousser plus loin notre étude, et parler des autres emblêmes de la Fidélité, tels que deux mains jointes ensemble, ou encore de la *Foi des armées*, *Fides exercituum*, et de la *Foi des légions*, *Fides militum*. Mais ce sont là peut-être d'autres Déesses répondant à d'autres aspirations et destinées à seconder la politique des Empereurs, qui cherchaient, en resserrant les liens qui unissaient les légions à leurs chefs, à consolider leur empire. Notre intaille, que nous croyons des premiers siècles, n'en veut pas dire aussi long.

XXXIV.

TRIPTOLÈME

1. Personnage couronné, tenant une charrue. Cornaline. H. 14 mill. L. 10 mill.

2. Même sujet. Cornaline. H. 15 mill. L. 11 mill.

Ces deux intailles représentent évidemment le même personnage. Dans l'une comme dans l'autre, il porte une couronne radiée, et tient à la main un objet qui, s'il n'est pas facile à déterminer, est cependant tout-à-fait semblable.

Est-ce Apollon ou Phaëton que le graveur a voulu représenter ?

Quant à nous, sans l'affirmer pourtant, nous inclinerions à voir dans nos intailles Triptolème. Il était roi d'Eleusis; de là une couronne radiée, et, comme il avait enseigné aux peuples les secrets de l'agriculture, il avait pour attribut un araire. La légende de Triptolème n'est pas compliquée. Cérès avait perdu sa fille Proserpine, que Pluton avait enlevée pour en faire son épouse. Armée d'un flambeau, elle parcourait la terre, la demandant à tous les échos, quand, mourante de fatigue, elle s'arrêta aux portes d'Eleusis. Le roi Célée lui offrit, sans la connaître, une généreuse hospitalité. Elle trouva dans le palais la reine tout en larmes, à cause de son fils Triptolème qui se mourait d'insomnie. Mère affligée, elle eut pitié de la pauvre mère, et, d'un seul baiser de ses lèvres immortelles, elle rendit le souffle et la vie à Triptolème. Plus tard, elle l'initia aux mystères de l'agriculture, en lui montrant les semences, la charrue et la herse. Triptolème popularisa ce grand art qui devait civiliser le monde et arracher les hommes aux horreurs et aux luttes de leur vie errante. Les Athéniens lui élevèrent des autels et le mirent au rang des dieux. Diodore de Sicile, qui avait étudié les religions de l'Egypte, le considérait comme un des compagnons d'Osiris, détaché par le conquérant de l'Inde, pour enseigner l'agriculture aux habitants de l'Attique.

Nos deux pierres, qui n'ont rien de remarquable, ne sauraient mériter une plus longue mention.

XXXV.

PERSÉE

Persée. Il est entièrement nu, et tient d'une main la tête de Méduse et de l'autre le harpé ou couteau des sacrificateurs. Nicolo. H. 11 mill. L. 9 mill.

Planche troisième, n° 10.

Cette pierre est d'une grande finesse d'exécution. Elle doit être d'origine grecque, car Persée, le fils de Danaé, est le héros favori des vieilles traditions helléniques, tandis que les Romains s'en préoccupaient aussi peu que de tant d'autres dieux et d'autres héros qu'ils avaient admis dans leur Panthéon, bien plus pour complaire aux peuples soumis par eux, que par conviction religieuse. Comme ils avaient fait de Rome la capitale de l'univers devenu romain, *orbis romanus*, il était nécessaire que les chefs des divers peuples y rencontrassent les dieux et les héros de leur culte. Persée apparaît dans les poëmes homériques [1]. Il est présumable qu'il est le souvenir d'un personnage réel, d'un ancien guerrier mêlé à un premier fond mythique, d'origine persane qui a grossi sa légende. Il est l'image des eaux qui, s'élevant de la terre par l'évaporation solaire, vont se condenser dans les nues, et une personnification de la force végétative que développent ces eaux. C'est pourquoi la légende fait élancer Pégase de la tête de Méduse tranchée par Persée.

Nous ne ferons pas ici l'histoire de Persée, Περσεύς, véritable héros solaire grec, fils de Danaé et de Jupiter, qui s'était transformé en pluie d'or (soleil) pour pénétrer dans la tour obscure (uterus) où Acrisius avait enseveli sa fille. Jeté à la mer avec Danaé, dans un coffre destiné à le faire périr, il aborde à Séripho, où la beauté de sa mère le fait accueillir par Polydectus qui en était roi. De même que les dieux, les héros grandissent vite dans les antiques légendes. Persée, à peine né, préserve sa mère des impérieuses obsessions du tyran insulaire qui, pour se débarrasser de lui, l'envoie attaquer les Gorgones dont il sera la victime. Mais Minerve lui a donné l'égide, et Pluton l'invisibilité, en sorte qu'il surprend les Gorgones dans leur sommeil et, qu'armé

---

[1] Odyss. XIV, 319, sq.

de son harpé [1] de diamant, il peut abattre la tête de la plus redoutable d'entre elles, Méduse, dont les yeux avaient le pouvoir de changer en pierre tous ceux qu'elle regardait. Du sang de la Gorgone expirante Pégase a jailli, Persée s'en empare et, grâce à la puissance de ses ailes, il arrive chez le roi-géant, Atlas, qui lui refuse l'hospitalité. Il se venge en lui montrant la sombre face de Méduse, et le change en montagne. Puis, il délivre Andromède qu'il épouse, parcourt l'Assyrie où il met à mort Sardanapale, l'Egypte où il laisse l'empreinte de son pied à Chemmis, revient délivrer Danaé, sa mère, fonde, avec les Cyclopes, Mycènes dans l'Argolide, et meurt de la main de Megapenthe auquel il avait donné la ville d'Argos, qu'il lui avait ensuite reprise, en échange de Mycènes.

Toutefois, l'on peut dire que le Persée des Grecs n'est qu'un Mithras modifié ; sa genèse est asiatique ; Danaé, sa mère, c'est la terre sèche et aride que Zeus, Jupiter, changé en pluie d'or, féconde et rend mère de Persée, l'enfant lumineux des ténèbres. Mithras, lui aussi, a donné le jour à la vie, en entr'ouvrant le sein de la terre froide et humide. Les armes de Persée sont toutes des emblêmes de la bienfaisante lumière du soleil. Pégase est le coursier, et Persée, le jeune soleil qui le monte, fait fuir, devant ses rayons, les ténèbres, l'inorganisme, le chaos. Mycènes est bâtie par les Cyclopes, cette incarnation subalterne du feu. Les lions qui ornent les portes de Mycènes sont les mêmes que les lions solaires de Persépolis. Les vicissitudes de la course du soleil sont symbolisées par des morts, des meurtres. Persée tue

---

[1] Harpé (ἄρπη), espèce particulière d'épée ou de couteau avec un crochet pareil à une épine. Jupiter (Apollod. Bibl. I, 6) Hercule (Eurip. ion. 191) s'en servirent, mais plus particulièrement Mercure et surtout Persée dont elle est l'arme caractéristique dans les sculptures, peintures et pierres gravées des anciens. — Persée, telo adcingitur unco ; — OVID, Métamorph. V. 665. — Inachides ferrum curvo tenus abdidit hamo. — Ibid. V. 720. — Falcato verberat ense, ibid. V. 727.

Apollon qui détrône Hélios, jusqu'à ce que Mégapenthe, — le deuil, le noir, — le tue à son tour. Il semble donc qu'il y ait deux soleils, l'un septentrional et lumière, l'autre austral et ténèbres. Persée qui était austral à Mycènes, redevient boréal à Argos ; puis, Mégapenthe qui était boréal, devient austral à son tour, mais il tue Persée pour redevenir boréal. N'est-ce pas là le soleil se montrant et disparaissant tour-à-tour, vivifiant la terre de ses rayons après qu'elle a cessé d'être informe et nue, et que le chaos et les ténèbres qui la couvraient ont fait place à l'ordre et à la lumière.

Millin [1] signale, comme appartenant à la glyptique des Etrusques, une pierre gravée entièrement conforme à notre intaille ; elle représente Persée tenant d'une main la tète de Méduse, de l'autre, le harpé avec lequel il l'a coupée.

Le cabinet du duc d'Orléans renfermait une admirable intaille représentant Persée élevant, de la main droite, au-dessus de lui, la tète de Méduse qu'il vient de trancher, et tenant de la main gauche, serré contre lui, comme l'officier tient son épée, le harpé, au crochet tranchant [2] et à la tige en spirale.

Enfin, Montfaucon [3] reproduit deux figures de Persée qui tiennent l'une et l'autre la tète de Méduse, mais sans le harpé.

XXXVI.

PÉGASE

PÉGASE. Cornaline. H. 7 mill. L. 12 mill.

---

[1] MILLIN, *Introduct. à l'étude de l'Archéologie*, p. 159.

[2] *Descript. des pierres gravées du duc d'Orléans*, t. I, pl. 174.

[3] T. I, pl. LXXXVI.

Nous n'avons que peu de chose à dire de cette pierre qui représente Pégase. Fut-elle le cachet d'un poëte ou d'un magistrat de Corinthe dont Pégase était le symbole ? Qui pourrait le dire aussi sûrement qu'il servit à Persée pour dé livrer Andromède, et à Bellérophon pour combattre la Chimère. Il faisait partie du cortège sacré d'Apollon, et c'est en le montant que les amants des Muses pouvaient atteindre les sommets de l'Hélicon et planer dans les espaces éthérés.

Quelques savants ont prétendu que Pégase n'était qu'un navire dont la proue figurait un cheval, mais d'autres ont dit, qu'auxiliaire des héros de la lumière Persée et Bellérophon, il était le fils de Neptune, qui a souvent emprunté la forme du cheval, et le frère d'Arion, cheval d'Adraste, plus terrestre que lui.

Le graveur romain s'est rangé à cette dernière opinion, et c'est bien un cheval, courant de toute la vitesse que lui donnent et ses jambes et ses ailes, qu'il a voulu représenter. A-t-il cru qu'il venait de naître du sang de Méduse, ou qu'il allait être rangé parmi les constellations, après la chute de l'ambitieux Bélléropbon ? Nous ne saurions le dire, si ce n'est qu'il ne témoigne pas d'une étude bien approfondie des formes du cheval, et que, sans doute, son auteur le voulant léger, l'a gravé légèrement.

XXXVII.

VICTOIRE ET FORTUNE

1. Victoire ailée, debout, tenant une palme et une couronne. Cornaline. H. 18 mill. L. 12 mill.

Planche troisième, n° 7.

2. Victoire ailée, assise, écrivant sur un bouclier. Cornaline. Scarabée. H. 22 mill. L. 17 mill.

Planche quatrième, n° 8.

Les deux intailles que nous venons de décrire et qui représentent la Victoire sont romaines; la première est d'une rare élégance, avec ses grandes ailes, sa longue robe et sa tunique aux plis nombreux et rhytmés, sa palme appuyée sur l'épaule gauche, sa couronne ornée de bandelettes. La seconde intaille est bien dessinée, mais son exécution plus incertaine et un peu lourde indique le déclin de l'art, le bas empire n'est pas loin.

La Victoire est une déesse presque romaine et encore que les peuples de l'Asie, de la Grèce et de l'Etrurie l'aient honorée, elle n'eut, chez aucun peuple du monde, un culte plus constant ni plus solennel que chez les Romains. Les Grecs lui donnaient Pallas pour mère et appelaient aussi Minerve Νικη; Euripide associait les deux noms de Νικη et d'Αθηνα; voilà pourquoi, au Parthénon, dans son principal temple, Phidias faisait couronner Minerve par la Victoire. Minerve était surtout, pour les Grecs, la déesse de la sagesse et de la guerre, car, comme le dit Aristide : *Minerve dépend bien moins de la Victoire que la Victoire ne dépend de Minerve*[1]. Ce fut pendant la guerre des Samnites, que les Romains firent élever un temple à la Victoire[2]. Comme ils avaient été vainqueurs, ils construisirent de tous côtés dans Rome de superbes édifices en son honneur[3]. Ses statues furent placées partout, dans le Sénat, dans les cirques, et ce fut avec une grande pompe qu'on célébra ses jeux.

Le mont Palatin reçut aussi un de ses sanctuaires, mais ce fut au Capitole qu'elle eut son principal temple; elle y trônait à côté de Jupiter, l'univers était subjugué, c'était du Capitole qu'il convenait que la Victoire annonçât à l'*Orbis romanus* l'éternité de ses chaînes. La déesse *Roma* eut donc aussi, comme la Minerve grecque, une statue de la Victoire

---

[1] In Minerv. Orat.

[2] Tit-Liv., X. 33.

[3] P. Victor Reg. 4â 7â 8â 10â 13â.

pour attribut et bientôt les médailles impériales représentèrent Rome et la Victoire, réunies sous cette orgueilleuse légende : INVICTA ROMA.

On la représente toujours avec des ailes. Les Egyptiens et les Phéniciens en donnaient à tous leurs Dieux, les Etrusques regardaient cet attribut comme une marque caractéristique de la divinité. Nulle divinité ne les méritait mieux que la Victoire, puisque le guerrier, que le succès accompagne, vole plutôt qu'il ne court [1]. Les Romains croyaient la Victoire si bien fixée chez eux, qu'ils avaient fini par lui ôter ses ailes, comme les Lacédémoniens, qui avaient chargé de chaînes une statue de Mars, afin de le faire rester à jamais dans leur cité.

Nous n'insisterons pas sur le costume donné à la Victoire, sur sa longue robe, surmontée d'une tunique ordinairement soutenue sous la gorge par une ceinture; non plus que sur la couronne qu'elle tient pour récompenser les vainqueurs, et la palme, le plus caractéristique de ses attributs, *Palmaris Dea* [2].

Les familles consulaires ont souvent représenté la Victoire sur leurs médailles [3] et elle se trouve sur un très-grand nombre de médailles, comme une des divinités tutélaires et des plus chères aux Romains.

3. **VICTOIRE** ailée. Cornaline. H. 9 mill. L. 6 mill.

4. **VICTOIRE** ailée. Emeraude. Scarabée. H. 10 mill. L. 7 mill.

Ces deux pierres sont d'une facture médiocre.

---

[1] . . . Victoriam fecere pennatam, quod hominum cum fortuna euntium, non cursus est, sed volatus.

Panegyr. Theodos. Aug.

[2] APUL., Metam., lib. II.

[3] Familles Clovia, Julia, Valeria, etc.

5. Victoire-Fortune, ailée, debout, tenant palme et couronne. Une corne d'abondance est à ses pieds. Cornaline. Scarabée. H. 16 mill. L. 13 mill.

Planche première, n° 3.

Cette intaille est d'une exécution charmante, elle rappelle tout-à-fait celle que nous avons décrite plus haut, et qui représente la Victoire ; elle a de plus qu'elle la corne d'abondance, qui est un de ses attributs.

6. Victoire-Fortune ailée, debout, tenant un gouvernail et des épis. Cornaline. H. 14 mill. L. 10 mill.

Gravure ordinaire.

7. Fortune assise, tenant une corne d'abondance et le gouvernail. Cornaline. Scarabée. H. 14 mill. L. 11 mill.

Planche quatrième, n° 7.

Cette pierre est très-fine, elle a été assurément gravée par un artiste des plus habiles. La déesse est bien posée, ses vêtements, leur arrangement, leurs plis, le gouvernail, la corne d'abondance, sont admirablement dessinés ; on peut dire qu'elle est presque irréprochable.

Sans nous égarer dans les origines de la Fortune, cette divinité allégorique qui a été commune aux Grecs et aux Romains, mais devenue tout-à-fait célèbre par les triomphes de ces derniers, disons qu'après avoir été d'abord la Destinée, *Fatum*; puis *Eros*, l'Amour ou le Maître; *Thémis*, la Loi; *Dicé*, la Justice; *Ananké*, la Nécessité; *Imermène*, la Destinée individuelle, la part de chacun dans le drame de la vie, elle est devenue la Fortune, souveraine directrice des événements. On lui a donné pour attributs, séparés ou réunis, la corne d'abondance, la rame, le gouvernail, le timon, la proue, suivant les sym-

boles qu'on a voulu lui faire représenter. Rome, dans sa toute puissance, lui a donné tous les titres, glorieux pour les vainqueurs, humiliants pour les vaincus; elle lui a élevé de nombreux temples, car elle n'en possédait pas moins de vingt-six, tous plus ornés et plus riches les uns que les autres, ne fallait-il pas donner à la Fortune une large part des dépouilles conquises sur les ennemis? Antium et Préneste avaient aussi élevé des temples en l'honneur de la Fortune, qui y rendait des oracles célèbres sous les noms de *Sortes Antiates* ou *Prœnestinœ*. Les Romains y couraient ainsi que tous les peuples de l'Italie, qui n'en rapportaient que des prophéties ambiguës, leur annonçant toujours ce qu'ils désiraient, sauf quand ils n'avaient pas compris l'oracle.

XXXVIII.

FIGURES-PANTHÉES

1. Isis-Némésis. Elle est debout, à demi-vêtue et coiffée de la fleur de lotus; d'une main elle tient un sceptre, et de l'autre un sistre. Une roue est à ses pieds, et, devant elle, un petit personnage portant un agneau sur ses épaules. Cornaline. H. 17 mill. L. 14 mill.

Planche troisième, n° 4.

Voici incontestablement une des pierres les plus curieuses et des mieux gravées de la collection. Elle est romaine et représente Isis la déesse égyptienne, épouse-sœur d'Osiris et mère d'Horus, dont le culte, après avoir traversé Corinthe qui lui avait élevé quatre temples sous les noms d'Isis Pélasgique et d'Isis Egyptienne, avait été apportée à Rome du temps de Sylla. Le peuple romain courut avec fureur aux fêtes instituées en son honneur, sous le nom des mystères d'Isis, dans lesquelles les processions, les sistres, les cos-

tumes brillants et bizarres, l'aspect énigmatique et voilé de la redoutable statue avaient le don de l'émouvoir non moins que l'intérieur insolite de ses temples qui servaient pourtant d'asile aux plus scandaleuses débauches.

L'indifférentisme religieux de Rome supportait ces fêtes tout en les méprisant, et les esprits graves, qui auraient voulu un culte plus pur et plus élevé, n'osaient pas en demander la suppression, de peur d'entendre des milliers de voix s'élever contre le réformateur. Némésis, ou la Fortune justicière, lui est souvent associée, parce que si c'est Isis qui donne aux peuples les bienfaits de la civilisation, c'est Némésis qui surveille, juge, et commande au destin. Elle a donc une roue sous ses pieds et un sceptre sur lequel elle s'appuie avec majesté. Le dévôt auquel appartenait cette pierre, avait désiré associer dans son culte Mercure, non pas le Mercure, messager de Jupiter et des dieux, au pétase ailé et aux talonnières destinées à accélérer sa course, mais le Mercure, protecteur des troupeaux, d'abord divinité spéciale des pâtres arcadiens, puis sous le nom de Mercure-Criophore adoré à Corinthe [1], en Messénie [2], à Olympie d'où il passa à Rome et s'y implanta de telle sorte que l'art chrétien l'adopta à son tour et le transforma en bon pasteur [3] ; c'est la raison qui a fait ajouter le petit personnage qui porte un bélier sur ses épaules. Le Romain qui avait fait graver notre intaille s'occupait, sans doute, d'agriculture, et, comme il avait des troupeaux, il n'était pas fâché, outre la protection d'Isis et de Némésis, de se ménager celle de Mercure-Criophore. On n'avait jamais assez de Dieux-protecteurs à Rome, surtout dans un temps où l'on ne croyait plus guère à leur puissance.

---

[1] PAUSAN., II, 4, § 4.

[2] PAUS., IV, 33, § 4.

[3] LAJARD, *Recherches sur le culte du Cyprès*, pl. III, XX, XXI.

2. Minerve-Panthée. Elle est debout, le casque en tête, a les ailes de la Victoire, et tient de la main droite une corne d'abondance, de la gauche des épis et un gouvernail. Son bouclier est à ses pieds. Cornaline. H. 12 mill. L. 10 mill.

Planche quatrième, n° 2.

C'est encore une jolie pierre que celle-ci qui réunit, dans un même culte, la Sagesse, la Victoire et la Fortune. Cette réunion de symboles vient, ou d'une fantaisie, ou de la dévotion de quelque Romain qui voulait honorer toutes ces divinités sous une même figure. Le chevalier Maffei possédait une intaille absolument semblable, si ce n'est qu'elle n'avait pas le bouclier qu'on voit sur la nôtre. Montfaucon l'a reproduite dans son antiquité expliquée [1].

3. Mercure-Panthée. Il est casqué, entièrement nu, a les talonnières aux pieds et tient de la main gauche la corne d'Amalthée et une peau de lion, et de la droite, la bourse, le caducée et des pavots ; il appuie sa jambe droite sur un dragon. Cornaline. H. 22 mill. L. 17 mill.

Planche quatrième, n° 4.

Cette intaille qui est romaine est d'une merveilleuse exécution, si elle n'a ni la noblesse, ni l'élégance des gravures grecques, elle a la fermeté, l'ampleur et je ne sais quoi de robuste qui convient admirablement au sujet. Puis tous les détails sont clairement exprimés, il n'est pas nécessaire de les étudier longuement pour les comprendre, ils se lisent facilement et donnent ainsi un grand intérêt à cette belle pierre.

Elle représente un Dieu-Panthée, c'est-à-dire une réunion de plusieurs divinités, figurées par leurs attributs les plus caractéristiques. Ainsi, Mercure qui est le dieu qu'on a prin-

---

[1] *Conf.*, t. I, pl. 80, fig. 4.

cipalement voulu honorer, est représenté ici comme divinité tutélaire, il a sa bourse à la main. En qualité de négociateur des dieux, il porte le caducée, emblême de la paix et les pavots qui ont la vertu d'amener sur les paupières des mortels le sommeil et les songes heureux. Les ailes de ses pieds marquent sa rapidité à exécuter les ordres des Dieux et surtout la mission qu'il a reçue de conduire les âmes des morts aux enfers et de les en ramener. Il porte une corne d'Amalthée pour exprimer l'abondance qu'amène le commerce, et il est nu comme conducteur des ombres.

Mars est indiqué par le casque et Hercule par la peau de lion et l'hydre lernéenne sur laquelle le dieu pose le pied. Ce sont donc trois dieux que notre intaille représente.

La pluralité des symboles dans les figures Panthées n'empêchait pas que la figure qui en était chargée ne représentât spécialement un dieu ou une déesse qu'il était toujours facile de reconnaître, malgré la diversité des symboles.

A l'époque où Rome, pour faire honneur aux dieux des nations qu'elle avait subjuguées, les avaient tous admis dans son Panthéon, certains Romains avaient fini par croire que ces divinités, qu'on honorait séparément, n'étaient réellement qu'un même dieu sous différents noms. D'autres voulaient honorer plusieurs dieux et obtenir leur protection par le culte qu'ils leur rendaient simultanément. Telle est l'origine des figures panthées que l'antiquité nous a transmises en statues, en médailles ou en pierres gravées.

XXXIX.

SACRIFICES

1. Sacrifice à Priape. Une bacchante couronnée de fleurs, vêtue d'une longue robe et portant un thyrse, apporte

des gâteaux sur l'autel placé devant la statue de Priape ; elle est suivie par un personnage silénique qui joue de la double flûte. Cornaline. H. 14 mill. L. 20 mill.

Planche deuxième, n° 2.

Cette pierre, une des plus fines et des mieux composées de la collection, doit être grecque ; elle a trait comme la suivante aux sacrifices en l'honneur des Dieux, qui comprenaient quelquefois, outre des libations, des offrandes de fruits et de gâteaux.

En s'adressant à leurs dieux, les Grecs dans l'origine obéissaient moins à un sentiment de respect et de reconnaissance, qu'à des mouvements de crainte ou de désir. Le culte, pour eux, n'avait d'autre but que de gagner la protection ou de conjurer la colère des dieux. Leur prêtant les passions et les mobiles de l'humanité, ils avaient recours aux mêmes moyens dont on use à l'égard des puissants de la terre, pour se ménager leur appui ou détourner leur courroux. Ils prétendaient acheter la faveur des Dieux par des présents, et comme ils les croyaient sensibles aux offrandes qui peuvent flatter les sens, c'étaient de préférence des animaux, des parfums, des fruits, des breuvages, qu'ils choisissaient. C'était dans l'accomplissement des sacrifices et des offrandes aux Dieux, que consistait principalement le culte, dont les formes étaient passées de l'Asie dans la Grèce. Ces formes, assez variées, composaient les rites. Nous n'avons pas à les décrire, non plus que les repas qui succédaient aux sacrifices et dans lesquels ceux qui les avaient offerts mangeaient au nom des Dieux, dont ils prenaient la place, la viande de la victime, de même qu'ils buvaient le vin dont quelques gouttes seulement avaient servi à la libation. Et comme c'était en l'honneur de la divinité qu'avaient lieu ces repas, on ne se faisait pas scrupule d'y boire avec excès. Seleucus dit que dans l'antiquité on

buvait avec modération, à moins que ce ne fut en l'honneur des Dieux.

A ces libations se joignait l'emploi des parfums, auquel on ajoutait des gâteaux faits habituellement de miel. Les anciens attachaient une grande importance à la confection de ces gâteaux sacrés, parce qu'ils les regardaient comme les offrandes les plus agréables aux Dieux. Cela tenait à ce que les offrandes de gâteaux et de fruits avaient été dans le principe les seules que l'on fit à la divinité, les sacrifices sanglants n'ayant été établis que beaucoup plus tard.

Les Dieux étant, d'ailleurs, les auteurs de la réussite et de la maturité des récoltes, il était naturel de leur en offrir les prémices. Les offrandes de fruits étaient donc une sorte de dîme prélevée en leur honneur. En général, toutes les fois qu'un autel ou un simulacre était consacré, on déposait devant lui des plats remplis de fruits et de légumes.

Priape, en sa qualité de Dieu des jardins, recevait continuellement des offrandes, parce que les anciens avaient la croyance que c'était lui qui les gardait et les faisait fructifier. On le voyait partout, non-seulement dans les jardins potagers, mais aussi dans ceux qui n'étaient que pour l'agrément et le plaisir de la vie et ne donnaient aucun fruit. Les femmes célébraient la fête de Priape en lui offrant de grands paniers chargés de fruits ou des vases pleins de vin. Elles dansaient autour de sa statue, aux sons des sistres ou des doubles flûtes.

2. Sacrifice à Priape. Un personnage à demi-nu offre des gâteaux à l'Hermès de Priape, placé dans un temple. Un arbre abrite le personnage qui sacrifie. Cornaline. H. 10 mill. L. 13 mill.

Cette pierre assez finement gravée est malheureusement endommagée par une cassure qui a enlevé un éclat du côté du personnage qui sacrifie.

3. Personnage à demi-nu, qui se courbe en signe d'adoration devant le Dieu Pan représenté par une pierre cubique placée sur un rocher. Un arbre abrite l'adorant. Cornaline. H. 11 mill. L. 13 mill.

Planche troisième, n° 11.

Cette pierre est surtout remarquable par la justesse du mouvement du personnage et la précision du dessin qui exprime bien ce que le graveur a voulu dire.

4. Sacrifice a Pan. Un personnage silénique entièrement nu offre des gâteaux ou des fruits sur l'autel placé devant la statue du Dieu posée sur un piédestal. Cornaline. H. 13 mill. L. 10 mill.

Cette intaille n'a rien de remarquable.

Pan était un Dieu champêtre. Dieu des bois et des jardins, il était le patron des pâtres arcadiens qui l'adoraient au fond des grottes. Il défendait leurs troupeaux et étendait sa protection sur eux. Ils prêtaient, à cette divinité rustique, toutes les occupations auxquelles ils se livraient eux-mêmes, la chasse, la pêche, l'élève des bestiaux, la musique champêtre ; voilà comment Pan devint le protecteur de tous ces arts. Les bergers lui prêtaient les jambes, les cornes et le poil du bouc, et c'est ainsi suivant eux qu'il était venu au monde. Comme il présidait à la fécondité des troupeaux, dans ses simulacres comme dans ceux d'Hermès, on le représentait toujours avec des caractères physiques, qui en étaient le significatif emblème. Pan est un Dieu pélasgique par excellence, car nul lieu en Grèce ne demeura plus profondément et plus longtemps pélasgique que l'Arcadie.

5. Personnage rustique déposant une offrande sur un autel ombragé d'un arbre. Cornaline. H. 11 mill. L. 15 mill.

Cette pierre, d'un dessin sommaire et d'une exécution assez lourde, n'a de finesse que dans l'arbre qui est parfaitement exécuté.

XL.

DIOMÈDE. — ULYSSE

1. Diomède nu, casqué, armé de l'épée et du bouclier, s'emparant du *Palladium*. Cornaline. H. 11 mill. L. 9 mill.

Planche quatrième, n° 9.

Voici un des épisodes de la guerre de Troie. Agamemnon, désespérant de prendre la ville qui abritait Pâris, le ravisseur d'Hélène, était décidé à mettre à la voile pour retourner en Grèce, lorsque Diomède s'y opposa et, de concert avec Ulysse, résolut de s'emparer d'une des deux fatalités auxquelles Ilion devait sa longue et victorieuse résistance. Il se glissa donc pendant la nuit dans la citadelle, et, aidé de son ami, il s'empara du Palladium.

Dans notre intaille, le fils de Tydée est nu, debout; il se couvre de son bouclier et regarde en arrière, afin d'être prêt contre toute surprise; il va saisir le *Xoanon de Minerve* ou Palladium, placé sur un autel circulaire.

Cette pierre, qui provient du trésor de Saint-Etienne, est grecque; on le voit à sa perfection non moins qu'au bouclier argien et à la forme du casque dont est coiffé Diomède. Le comte de Caylus en trouvait le travail excellent et l'action de Diomède aussi juste que convenable [1]. N'est-ce pas la louer avec bien de la réserve, si l'on songe surtout que notre intaille reproduit un sujet souvent traité par

---

[1] Caylus, *Rec. d'Antiquités*, t. V, p. 145.

l'antiquité, et dont le type comme l'expression première devait remonter à quelque grand peintre ou sculpteur. Ainsi, le Cabinet des médailles de Paris possède deux Diomèdes enlevant le Palladium [1]. Le musée Napoléon III a une intaille en cornaline brûlée (n° 613) dont la gravure représente Diomède à genoux, brandissant son épée de la main droite et tenant le Palladium de l'autre; la collection Louis Fould en avait également un [2]; en sorte que Montfaucon pouvait dire avec raison : Nous avons déjà vu le Palladium en plus d'un endroit et toujours de la même manière [3]. La plus remarquable est assurément celle dont Dioscorides a traité ce sujet; son intaille qu'il a pris soin de signer, est d'une rare perfection, et nous ne voulons pas nous y appesantir de peur de diminuer le mérite de la nôtre. Il fallait que la gravure de Dioscorides fut bien belle, pour que Laurent de Médicis, qui regrettait de n'en être pas possesseur, l'ait fait copier en y faisant ajouter son nom. Nous ignorons à quelle collection appartient aujourd'hui la pierre de Dioscorides, qui se trouvait au siècle dernier dans le cabinet de M. Sévin, conseiller au Parlement de Paris. Ce qui explique le nombre de pierres représentant Diomède enlevant le Palladium, c'est qu'Apollon avait déclaré par un oracle que Troie serait inexpugnable tant que la statue de Pallas demeurerait dans ses murs; les Grecs n'avaient donc pas pu oublier que c'était à l'action hardie de Diomède qu'ils avaient dû une victoire si longtemps poursuivie et si chèrement achetée.

2. Ulysse consultant l'ombre de Tirésias. Cornaline. H. 15 mill. L. 12 mill.

Planche troisième, n° 5.

---

[1] *Catal. des pierres grav. de la Bibl. nat.*, p. 246, nos 1830, 1831.
[2] Chabouillet, *Descrip. des antiq.* du cab. Louis Fould, p. 48.
[3] Montfaucon, *Ant. expl.*, t. I, p. 145.

On connaît cet épisode de l'Odyssée. Ulysse, ballotté sur toutes les mers, ne savait plus comment retrouver le chemin d'Ithaque, où il avait laissé Pénélope qui l'oubliait moins qu'elle n'était oubliée de lui. Il s'était donc rendu dans le pays des Cimmériens, afin d'apprendre du divin Tirésias, dont la magicienne Circé lui avait enseigné à évoquer l'ombre, les secrets de l'avenir. Tel est le sujet de notre intaille.

Le fils de Laerte est reconnaissable à son pilos cônique et à l'épée qu'il cache derrière lui, tout prêt à s'en servir si Tirésias refuse de lui répondre. Quant à Tirésias, debout et nu, il porte dans la main droite le sceptre de cornouiller que lui a donné Minerve pour le guider depuis qu'il est devenu aveugle; il semble dévoiler son sort à Ulysse et les nombreux obstacles qu'il devra surmonter avant de revoir sa patrie.

C'est encore une pierre grecque d'un travail aussi fin que serré. Les attitudes des deux personnages sont bien caractérisées et justes autant que naturelles.

La collection Louis Fould possédait une intaille d'Ulysse et de Tirésias qui ne valait pas mieux que la nôtre, et l'on peut voir au Louvre le célèbre bas-relief de la villa Albani, représentant le même sujet.

XLI.

CHAR DE TRIOMPHATEUR

Quadrige traînant un char. Trois des chevaux sont surmontés du signe C. Cornaline. H. 9 mill. L. 13 mill.

Est-ce le char du Soleil ou le symbole des fêtes de Diane

que cette pierre représente? Ou bien, à raison du signe C qu'on voit figurer trois fois au-dessus de la tête des chevaux, serait-ce un triomphe de Caïus César que le graveur aurait voulu rappeler? Que de plus habiles décident. Quant à nous, nous ne voyons dans cette intaille que le quadrige d'un athlète vainqueur dans la course des chars, que les Grecs et les Romains regardaient comme le plus noble des exercices, puisque les rois eux-mêmes se mettaient sur les rangs pour en disputer le prix, qu'Alexandre aurait voulu le remporter s'il eût trouvé des rois pour concurrents [1], et que Néron ne dédaignait pas d'entrer en lice, à la condition d'être déclaré vainqueur [2]. Les intailles représentant les vainqueurs aux courses de chars ne sont pas rares. L'athlète, dans toutes ces gravures, est debout, tenant d'une main une palme et de l'autre une couronne ou seulement une palme, comme prix de sa victoire. D'autres fois, la Victoire est à côté de lui déposant sur son front une couronne. Une cassure de notre pierre, qui a entraîné une seconde taille, nous a privé et du char et du héros qu'elle devait représenter. Disons en passant que le char que les Romains nommaient *currus triumphalis* était circulaire et non ouvert par derrière comme le char ordinaire [3]. Ses panneaux étaient souvent ornés de sculptures en ivoire [4], ainsi qu'on le voit dans un des bas-reliefs de l'arc de Titus, à Rome, et sur une des médailles de Vespasien, qui représentent des triomphes de ces empereurs. Nous avons vu une intaille sur laquelle le vainqueur, couronné par la Victoire, conduit un char attelé de douze chevaux de front.

La Bibliothèque nationale possède deux pierres figurant

---

[1] PLUTARCH. *in Alexand.*
[2] DIO, lib. LXI, p. 1036.
[3] ZONAR. VI, 21.
[4] PEDO ALBIN. EL, I, 333.

des triomphes semblables à celui de notre gravure que nous regardons comme romaine.

XLII.

ESCLAVES

1. Enfant nu, assis, tenant un raisin qu'il défend contre un coq. Cornaline. H. 9 mill. L. 11 mill.
Planche troisième, n° 1.

2. Chevrier nu, accroupi sous un arbre; il porte un chapeau à larges bords. Cornaline. H. 13 mill. L. 15 mill.
Planche quatrième, n° 6.

3. Personnage nu, debout, croisant les jambes. Cornaline. H. 10 mill. L. 8 mill.

Les graveurs Romains ont souvent figuré des esclaves. Etait-ce pitié de leur part ou eux-mêmes qu'ils voulaient représenter, puisqu'ils n'étaient qu'esclaves ou affranchis et jamais citoyens. Quoiqu'il en soit, c'était une protestation muette, mais éloquente, contre ce droit du plus fort que le christianisme a eu la puissance de briser, qui faisait une chose d'un homme, en le plaçant sous la domination absolue d'un maître, pour lequel seul il existait, puisqu'il était sa propriété. Antonin-le-Pieux avait eu beau modifier le droit de vie et de mort que les maîtres avaient sur leurs esclaves, leur rigueur envers eux ne s'était guère adoucie. Ils soulevaient des plaintes continuelles, mal étouffées par l'exil sous un climat rigoureux, la mise aux fers et mille tortures cachées. Et bientôt l'Empereur lui-même était forcé de

reconnaître que chacun dispose à son gré de ce qui lui appartient, et que la puissance du maître sur ses esclaves devait rester intacte, puisqu'ils étaient *alieni juris.*

L'esclave, dans les intailles, est toujours représenté nu ou mal vêtu, la tête rasée et le visage attristé.

Le Trésor de Saint-Pierre renferme trois pierres gravées qui nous semblent représenter des esclaves. La première et la plus jolie d'entre elles, nous montre un enfant nu, assis, qui cherche à défendre un raisin contre les attaques d'un coq entreprenant. La seconde, figure un chevrier tristement accroupi sous un arbre, et la troisième, un esclave, debout, qui paraît garder un troupeau. Cette dernière pierre est d'un travail plus que médiocre.

XLIII.

CARICATURES

1. Un Lapin dirigeant un char attelé de deux coqs. Cornaline. H. 10 mill. L. 22 mill.

Planche deuxième, n° 3.

Le rire est de tous les temps et l'on se tromperait étrangement si l'on croyait que l'Antiquité n'a été que solennelle et majestueuse. Les poëtes satiriques montrent le contraire, et les artistes ne s'interdisaient pas plus le rire, qu'Aristophane chez les Grecs, et Apulée chez les Romains. Un singe, coiffé d'un bonnet brodé et vêtu d'une robe phrygienne, représentait quelquefois Ganymède, l'ami du maître des Dieux, et Pégase avec Bellérophon, étaient figurés par un âne sur le dos duquel on avait collé des plumes et que sui-

vait un vieillard tout cassé[1]. On a trouvé à Herculanum une mosaïque qui prouve que les Romains se moquaient quelquefois de leur Dieu Priape et du culte insensé qu'on lui rendait. Elle représente un coq en Hermès, devant lequel une oie, une poule et un canard s'inclinent respectueusement, en implorant sa protection.

Devons-nous ranger parmi les Grylles [2] les deux pierres que nous allons décrire? Deux coqs sont attelés à un char et c'est un lapin tenant un fouet dans ses pattes, qui en est le cocher. Cela veut-il dire que l'extrême prudence n'est pas moins nécessaire que la vigilance au succès des entreprises, ou que, lorsque la vigilance existe, la timidité a beau tenir les rênes; on arrive de même au but. Le Musée de Florence renferme une intaille en jaspe rouge représentant le même sujet; seulement, au lieu d'un lapin, c'est un renard qui tient les rênes. Si c'était une pierre moderne, nous dirions que le génie italien se révèle là tout entier, puisqu'il affirme que la ruse est aussi utile que la vigilance pour réussir.

Le comte de Caylus possédait deux intailles appartenant au même ordre d'idées et il les décrivait ainsi : « Voici deux pierres romaines, très-mal travaillées, qu'on ne peut regarder que comme des plaisanteries. L'une est sur un jaspe rouge. Un dauphin tient assez comiquement son fouet pour conduire son char sur lequel il est monté, et auquel deux chenilles sont attelées. »

» Tout me paraît confirmer, ajoutait-il, dans ces compositions bizarres, l'idée d'un amusement, d'un caprice, d'une fantaisie de graveur. J'aime mieux expliquer ainsi ces sujets que de recourir à des allégories ou bien à des allusions cri-

---

[1] APULÉE, *Métamorph.*

[2] PLINE dit qu'on donnait le nom de *Grylli* aux peintures représentant des sujets plaisants, ridicules ou baroques. *Hist. nat.*, XXXV, p. 37.

tiques sur les gouvernements; celles-ci ne satisferaient point les lecteurs en proportion de la peine qu'elles m'auraient coûtées pour les imaginer. D'ailleurs, dans des matières aussi arbitraires, il est permis à tout le monde de se livrer à des idées particulières. »

N'en déplaise à l'illustre membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, nous ne pouvons pas partager son opinion. Où il ne voit ni allégorie, ni allusion, nous en voyons une très-claire. Nous avons dit ailleurs quelle était la passion des Grecs et des Romains pour les courses équestres. Les courses existaient déjà chez eux, seulement Epsom s'appelait alors Olympie et La Marche ou Chantilly, la vallée Murcia, au pied de l'Aventin et du Palatin, où se trouvait le *cirque Maxime*, à Rome. Les vainqueurs à Olympie recevaient de simples couronnes d'olivier, plus enviées que les plus hautes dignités, parce qu'elles élevaient au-dessus de la condition humaine et mettaient pour ainsi dire au rang des Dieux; quant aux aurigaires heureux, on leur décernait à Rome des honneurs presque égaux à ceux du triomphe. Mais, à côté des victorieux, il y avait les vaincus qui se vengeaient de leur défaite par des épigrammes et des caricatures. Notre pierre représente donc un vainqueur aux courses de char. Il est figuré par un lapin timide, qui a eu le talent de tenir les rênes et l'audace de fouetter vigoureusement ses chevaux. Plus vaillants que leur maître, ce sont eux et non lui qui ont remporté le prix. Seuls, ils ont donc mérité la palme qu'on voit gravée devant eux.

Cette intaille est d'une grande finesse. Les deux coqs sont parfaitement dessinés; quant au lapin, il trône sur son char et devait représenter un des beaux de Rome, *Bellus homo*[1] parcourant la voie Appienne, après les succès du cirque.

---

[1] Martial, III, 63.

2. AUTRUCHE tirant un navire monté par une cigale. Cornaline brisée. H. 9 mill. L. 12 mill.

Les intailles qui représentent des animaux ou des oiseaux attelés à des chars conduits le plus souvent par des insectes ou de faibles animaux, ne sont pas faciles à expliquer, et bien qu'on ait prétendu qu'un griffon, conduit par un perroquet, était l'image de Sénèque dirigeant son terrible élève, l'Empereur Néron, ou même l'empoisonneuse Locuste et son royal complice, nous croyons qu'il est plus sage d'y voir des caricatures ayant trait à quelques événements ou personnages de l'époque, ou même de penser avec M. Fauvin, que : « les artistes qui peignaient les fresques et les arabesques dans les *Triclinium* et les boudoirs de Baïa, de Pompéi ou d'Herculanum, s'abandonnaient à toute la folie de leurs caprices, à tout leur dévergondage d'idées. Ils ne songeaient qu'à satisfaire la passion du maître, sans s'inquiéter de la moralité de l'art. »

« Les commentateurs nuisent quelquefois à l'intérêt de l'art, lorsqu'ils donnent des explications forcées et qu'ils semblent se complaire dans les contradictions. Le mieux serait de laisser au sujet antique ce vague mystérieux qui a bien plus de charmes pour l'amateur que ce conflit d'érudition et de science qui n'est ni l'erreur ni la vérité. »

Ainsi ferons-nous, en ne cherchant pas ce que peut signifier une autruche tirant un navire monté par une cigale armée d'un fouet, pas plus que la fresque trouvée à Herculanum en 1745, et qui représentait une sauterelle conduisant un char traîné par un oiseau de proie. Les graveurs sur pierres de l'Antiquité se plaisaient souvent à ces fantaisies qui font penser aux fables d'Esope et de Phèdre. Seulement, l'on peut dire que dans ces charmants Grylles, le quadrupède ou l'insecte qui parodient le geste humain, sont toujours d'un dessin correct et précieux, et d'une légèreté d'exécution

qui les faisaient vivement rechercher par les opulents patriciens de Rome. Une dactyliothèque n'eût pas été complète si elle n'avait pas renfermé au moins quelques pierres gravées, prêtant au rire.

XLIV.

NAVIRE

NAVIRE ROMAIN à deux rangs de rameurs; il est pourvu d'une voile latine qui est manœuvrée par deux matelots. Cornaline. H. 20 mill. L. 22 mill.

Planche troisième, n° 8.

Cette remarquable intaille, d'une conservation parfaite, représente l'espèce de navire auxquel les Romains donnaient le nom de *Navis actuaria*. C'était un bâtiment découvert, qui marchait avec des avirons aussi bien qu'à la voile, et qu'on ne destinait pas à mettre en ligne un jour de combat, mais que l'on employait dans une flotte pour tout ce qui devait être fait promptement, comme de croiser, — exécuter une reconnaissance, — ou transporter des combattants[1]. L'*Actuaria* n'avait jamais moins de dix-huit avirons, et était souvent muni de deux rangs de rames, qui étaient placées de chaque côté, en diagonale, les unes au-dessus des autres, ainsi qu'on le voit dans notre pierre gravée. On l'appelait alors *Actuaria biremis*. Il y a plusieurs birèmes dans les sculptures de la colonne Trajanne[2].

---

[1] AULU-GELL, X, 25, 3. — TIT.-LIV., XXI, 28; XXV, 30.
[2] ED. BARTOLI, 23, 24, 59, 61.

De plus, le vaisseau gravé sur notre intaille affecte la forme du Navire de guerre inventé par les pirates d'Illyrie et adopté par les Romains, après la bataille d'Actium. Ils le nommaient *Navis liburna*. C'était un vaisseau très-allongé, se terminant en pointe amincie à l'avant comme à l'arrière, tel qu'il est dans notre gravure. Il avait, suivant ses dimensions, un ou plusieurs bancs de rameurs. Les plus petites *Liburnæ* étaient employées comme bâtiments de service, mais les plus grandes entraient en ligne dans les combats. Quelques médailles de Claude et de Domitien représentent des *Liburnæ*.

Enfin, dernière remarque, notre navire est pourvu d'une voile latine ou voile carrée, garnie de cordes attachées aux coins pour pouvoir être tournée du côté du vent. Ce sont ces cordages qu'on appelle *écoutes* en terme de marine. Les expressions *æquo pede*, *pedibus æquis* [1], *obliquare lævo pede cornua* [2], *proferre pedem* [3], *facere pedem* [4], qu'on rencontre fréquemment dans les auteurs latins, ont trait aux manœuvres de la voile latine et signifient marcher vent arrière, gagner dans le vent, ou allonger les écoutes afin de permettre à la voile de s'ouvrir et de se creuser au vent. On distingue parfaitement dans notre intaille deux matelots qui tiennent les écoutes.

On voit combien cette pierre gravée offre d'intérêt, puisqu'elle donne l'image exacte d'un navire romain, qu'il faut chercher plus ou moins satisfaisante et complète dans les sculptures ou sur les médailles antiques.

La collection des pierres gravées de la Bibliothèque nationale n'a aucune intaille représentant un navire.

---

[1] CATULL, 4, 19.
[2] LUCAN, V, 428.
[3] PLINE, *Hist. nat.* Lib. XI, c. 48.
[4] VIRG. ÆN. V, ver. 828.

XLV.

ANIMAUX, ETC.

Les Egyptiens rendaient un culte public aux animaux; les Grecs, qui étaient un peu leurs élèves, les imitèrent et prirent quelquefois des animaux pour symboles de leurs villes. Quant aux Romains, ils aimaient à s'en servir dans leurs jeux du cirque, et par suite à conserver le souvenir de ceux qui les avaient frappés. De là tant de monuments, de statues, de bas-reliefs et de pierres gravées qui représentent des animaux. « Chez les Grecs, dit Winckelmann, l'étude de la nature des animaux ne fut pas moins l'objet du travail des artistes que des méditations des philosophes. Nous savons que plusieurs statuaires se firent une grande réputation par la manière supérieure avec laquelle ils rendaient les animaux. Calamis et Nicias se distinguèrent dans l'art de représenter, l'un des chevaux et l'autre des chiens. La vache de Myron, le plus célèbre de tous ses ouvrages, fut chantée par plusieurs poètes dont les vers nous sont parvenus. On vantait encore un chien de cet artiste, ainsi qu'un veau de Menechmus. Nous lisons même que les anciens faisaient des bêtes féroces d'après nature, et que Praxitèle avait devant lui un lion vivant, lorsqu'il représenta ce roi des animaux [1]. » Mais les Grecs eurent d'autres raisons encore de faire une étude approfondie des animaux, car non contents de mettre en parallèle les traits de la physionomie humaine avec les formes de la tête de quelques animaux, ils entreprirent de relever et d'embellir certaines

---

[1] Winckelmann, *Hist. de l'art*, t. II, p. 158.

figures par les traits de certains animaux. C'est par ces étonnantes combinaisons qu'ils sont parvenus à créer les types immortels, d'une beauté idéale et variée, qui ont fait l'admiration de tous les siècles. Il est donc permis d'aspirer à les copier et à les suivre, mais à les surpasser jamais. Ainsi, pour peu qu'on examine attentivement les statues de Jupiter, appartenant à la belle antiquité, on découvre dans la noble tête du roi des dieux tous les caractères de celle du lion. Front haut et imposant, grands yeux ronds, nez allongé aux ailes palpitantes et accentuées, chevelure descendant du haut de la tête pour remonter du côté du front, puis se partager et retomber en arc, non pas comme dans la chevelure de l'homme, mais comme dans la crinière du lion. Est-ce que l'Hercule Farnèse ne donne pas l'impression d'un taureau indomptable? La tête est petite, le cou est énorme, afin d'indiquer qu'il y a dans ce héros une vigueur et une puissance bien supérieure aux forces humaines, tandis que chez l'homme la tête est ordinairement grosse et le cou petit. On peut ajouter que les cheveux vigoureux et frisés d'Hercule rappellent les crins courts qui couronnent le front du taureau. Et les Faunes et les Satyres, est-ce qu'ils n'ont pas de nombreux traits da ressemblance avec les têtes de boucs, de chèvres et souvent même de singes. Ce sont ces caractères de la nature humaine, mélangés dans une savante mesure avec la physionomie des animaux, qui donnent un aspect si saisissant aux statues de l'antiquité, et il faut longtemps réfléchir pour se rendre compte de l'émotion indéfinissable qu'elles causent. Aussi, quand on les a vues et comprises, on ne peut plus les oublier.

Complétons donc le tableau en disant avec Mariette : « Si c'est avec raison qu'on met au rang des statues les plus accomplies le sanglier qui est dans la galerie du Grand-Duc, à Florence, la chèvre qui se voit dans le palais Justinien, à Rome, et plusieurs autres animaux en marbre ou

en bronze que le temps a heureusement épargnés, on ne doit pas moins priser les belles pierres où les mêmes Grecs ont gravé des animaux, car on y trouve la même vérité et la même supériorité de goût. On doit admirer surtout avec quelle conduite et quelle dextérité ils y ont exprimé des lions, des chèvres, et d'autres animaux dont la peau chargée de longs poils demande en gravure un travail difficile et minutieux. C'est alors qu'ils paraissent s'être surpassés. Ne semble-t-il pas que plus les obstacles se multiplient, plus ils s'efforcent de les vaincre, et qu'ils aient entrepris de montrer qu'étant maîtres de leur travail, il n'y avait absolument rien qui ne dût leur céder [1]. »

Arrivons maintenant à la description de nos pierres gravées.

1. Lion en marche. Emeraude. H. 9 mill. L. 12 mill.

Le lion, suivant Plutarque, était consacré au Soleil. Il était aussi consacré à Vesta et le symbole de la Terre. On portait son image dans les sacrifices à Cybèle; il était aussi regardé comme le symbole de Mithra. Les Egyptiens croyaient que le lion présidait aux inondations du Nil, parce que ce phénomène arrive toujours dans la canicule et lorsque le Soleil entre dans le signe du Lion. C'est ce qui explique pourquoi on trouve tant de pierres gravées au lion. La Bibliothèque nationale en possède un grand nombre. La nôtre est bien dessinée et très-mâle.

2. Cheval paissant. Jaspe-Scarabée. H. 7 mill. L. 11 mill.

Planche deuxième, n° 6.

---

[1] Mariette, *Traité des pierres gravées*, t. I, p. 63.

Le cheval était consacré à Mars. Les Athéniens immolaient des chevaux au Soleil; les Macédoniens l'adoraient sous la figure d'un cheval. Le cheval paissant est l'emblème de la paix et de la liberté, il est aussi quelquefois regardé comme le symbole de l'Empire et de la liberté. Notre intaille est très-fine et très-juste de proportions. La Bibliothèque nationale en a une tout-à-fait semblable, seulement la pierre est un jaspe blanc teinté de rose.

3. Biche paissant. Cornaline-Scarabée. H. 14 mill. L. 22 mill.

La biche est le symbole de Junon conservatrice.

Je n'ai rien à dire de cette pierre qui est d'un travail médiocre.

4. Taureau marchant. Cornaline. H. 10 mill. L. 11 mill.

Le taureau, en Egypte, c'est Apis ou Antinoüs que les Egyptiens mirent au nombre de leurs dieux. Il est l'emblème de la force, de la patience, de la paix nécessaires aux laboureurs. Quand le taureau est comme ici, passant, il marque les colonies dont on traçait l'enceinte avec la charrue. Cette intaille ne manque pas de caractère. La Bibliothèque impériale a cinq pierres représentant le même sujet.

5. Vache. Cornaline. H. 11 mill. L. 13 mill.

La pierre est cassée en deux, mais la gravure est excellente. C'est probablement la représentation de la célèbre vache du sculpteur Myron.

Le cabinet du duc d'Orléans possédait au siècle dernier une vache toute semblable [1]. Dans le recueil d'antiquités du comte de Caylus [2], dans celui des pierres gravées du cabinet de Florence [3], on trouve des vaches parfaitement ressemblantes à celle-ci, ce qui fait supposer que les unes et les autres sont des imitations d'une statue estimée des anciens. Or, il n'y en a pas de plus fameuse en ce genre que la vache de Myron.

6. Renard couché, la tête allongée entre les pattes de devant. Camée de cornaline. H. 15 mill. L. 19 mill.

Le renard était, chez les anciens comme chez nous, le symbole de la ruse et de la subtilité. Notre camée est très-joliment gravé.

7. Aigle. Grenat-Scarabée. H. 8 mill. L. 6 mill.

L'aigle est l'oiseau de Jupiter, le symbole des légions et le type ordinaire de l'Empire. On rencontre fréquemment des intailles à l'aigle, et la Bibliothèque nationale en possède plusieurs. Les artistes de l'antiquité se plaisaient à graver des oiseaux et surtout des aigles. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à examiner les médailles d'or et d'argent du temps des Ptolémées, ainsi que les médailles de Sicile et de diverses contrées de la Grèce, qui ont pour type des aigles. Ce sont autant de chefs-d'œuvre.

Notre gravure est romaine et des plus ordinaires.

---

[1] *Descript. des pierres grav. du cab. d'Orléans*, t. II, pl. 57.

[2] *Rec. d'antiq.*, t. II, pl. XL.

[3] *Gemm. antiq.*, t. I, tab. 95.

8. Cigogne combattant un lézard qu'elle tient sous ses pattes. Emeraude. H. 6 mill. L. 19 mill.

La cigogne était consacrée à Junon. Les Romains en avaient fait l'emblême de la piété.

9. Crabe. Cornaline. H. 7 mill. L. 9 mill.

La pierre est échancrée en haut et en bas.

Crabus était une divinité égyptienne, et il méritait bien à ce titre de figurer sur les intailles de ceux qui réclamaient sa protection.

10. Grenade. Cornaline. H. 8 mill. L. 7 mill.

La grenade était l'emblême de Proserpine, le type de la ville de Corinthe. Sa fleur, chez les anciens, était le symbole d'une amitié parfaite.

XLVI.

BAS-EMPIRE

1. Deux Cavaliers armés s'avançant au-devant l'un de l'autre, avec leurs lances la pointe en bas. Saphir. H. 11 mill. L. 18 mill.

Travail du Bas-Empire.

Nous ne nous arrêterons pas à cette intaille, qui est d'un travail sommaire et qui n'a guère d'autre mérite que la beauté de la pierre qui l'a reçue.

2. Empereur lauré. Buste de profil à gauche. Lapis-Lazuli. H. 23 mill. L. 15 mill. Brisé en deux morceaux.

Travail grossier, du Bas-Empire.

Il n'y a rien à dire de cette intaille, qui n'a pas même, comme arrangement et comme figure, la tournure banale des plus médiocres médailles du bas-empire.

3. Lion ailé. Jaspe sanguin. H. 9 mill. L. 11 mill.

Bas-Empire.

Ce n'est qu'un fragment qui a été retaillé pour lui donner une forme régulière. Il rappelle le lion de Saint-Marc, de Venise.

Arrivé au terme de la tâche que je m'étais imposée pour faire connaître la plus précieuse des collections du Trésor de la cathédrale de Troyes, s'il ne m'appartient pas de savoir comment je l'ai accomplie, il me sera tout au moins permis de dire que je n'ai épargné ni efforts, ni recherches, pour la bien remplir et rendre mon travail digne de l'attention de ceux qui voudront l'étudier.

J'ai commencé par exposer l'origine illustre de nos pierres gravées et leur arrivée à Troyes peu de temps après la prise de Constantinople, en 1204, par les croisés. J'ai

dit quel emploi on avait fait de ces pierres et les soins jaloux qui avaient été apportés à leur conservation. J'ai retracé les risques qu'elles avaient couru, pendant la tourmente révolutionnaire, leur heureuse préservation et la constatation de leur identité jusqu'à nos jours. J'ai dû parler aussi de la diminution regrettable qu'elles avaient subies en 1820. Puis, avant de les décrire, j'ai pensé qu'il pouvait être utile de faire une courte histoire de la gravure sur pierres fines et d'établir à quelle haute antiquité remonte cet art merveilleux qui nous a fidèlement transmis, avec les portraits des héros de Plutarque, la reproduction des statues les plus fameuses, des bas-reliefs et des tableaux célèbres de l'antiquité. J'ai essayé une chronologie des graveurs sur pierres fines depuis le VIe siècle avant Jésus-Christ, jusqu'au troisième siècle de notre ère. Après avoir dit quelle était la passion des Grecs et des Romains pour les pierres gravées et leur emploi chez eux, j'ai démontré qu'après le triomphe du christianisme et malgré les souvenirs qu'évoquaient les sujets traités pour les graveurs, les empereurs chrétiens, les illustres abbayes, les membres les plus éminents du clergé n'avaient pas hésité à les mettre en honneur et même à s'en servir, afin de les protéger et de les transmettre à notre admiration. J'ai montré qu'entre tous les souverains, nos comtes de Champagne avaient été des appréciateurs aussi intelligents qu'éclairés des pierres gravées antiques, puisqu'ils mêlaient leurs empreintes à tous leurs sceaux.

Enfin, j'ai terminé par ce qui était mon objet principal, la description et l'appréciation de chacune des pierres gravées de Troyes. Je les ai fait suivre d'une étude rapide sur les Divinités qu'elles représentent. Le sujet était si vaste, que je n'ai pu que l'effleurer et tracer des esquisses là où il faudrait des volumes.

Pour éclairer mon travail, je l'ai accompagné de planches qui ont été dessinées avec beaucoup de soin par

M. Royer, dont je n'ai pu décourager le talent, en lui demandant de retracer, avec l'exactitude la plus minutieuse, les moindres détails des pierres gravées de Troyes. Ces reproductions sauront montrer les points douteux et exprimer, mieux que je n'ai su le faire, tout ce qu'on pouvait dire. Elles mettront en lumière nos pierres gravées, et en complétant mon livre, elles demeureront son meilleur titre à l'indulgence.

TABLE ANALYTIQUE

DES

PIERRES GRAVÉES

EXPLICATION DES SUJETS DES PIERRES GRAVÉES.

Ses attributs. 119. — Rome lui donne tous les titres. 120. — Elle lui élève de nombreux temples — Antium et Préneste ont des temples consacrés à la Fortune, qui y rend des oracles. 120.

XXXVIII. — Figures-Panthées. — Isis-Némésis. — Culte d'Isis à Rome. 120 et suiv. — Némésis lui est associée. 121. — Mercure-Criophore. — L'art chrétien le transforme en bon pasteur. 121. — Minerve-Panthée. — Elle a les ailes de la Victoire et tient les attributs de la Fortune. 122. — Mercure-Panthée ; il a les attributs de Mars et d'Hercule. 122. — Raison des figures Panthées que l'antiquité nous a transmises. 123.

XXXIX. — Sacrifices. — Sacrifice à Priape. — Formes des rites chez les anciens. 124. — Repas en l'honneur des Dieux. 125. — Priape, dieu des jardins, reçoit des offrandes continuelles. 125. — Sacrifice à Pan, dieu des pâtres arcadiens. 126. — Comment il était représenté. 126. — C'est un Dieu pélasgique. 126.

XL. — Diomède. - Ulysse. — Il s'empare du Palladium. — Nombreuses représentations de la prise du Palladium. 127. — Dioscorides traite ce sujet. 128. — Laurent de Médicis fait copier l'intaille de Dioscorides. 128. — Ulysse consultant l'ombre de Tirésias. 129. — Intaille de la collection Louis Fould. 129. — Bas-relief de la villa Albani, au musée du Louvre. 129.

XLI. — Char de triomphateur. — Quadrige d'un athléte vainqueur. 130. — Nombreuses intailles représentant ce sujet. 130. — Ce qu'était chez les Romains *le currus triumphalis*. 130.

XLII. — Esclaves. — Souvent figurés sur les intailles chez les Romains. 131. — Efforts d'Antonin-le-Pieux pour améliorer le sort des esclaves. 131. — Ils n'aboutissent pas. 132.

XLIII. — Caricatures. — Les Grecs tournent en ridicule Ganymède, Pégase et Bellérophon. 132 et suiv. — Caricature de Priape. 133. — Coqs attelés à un char conduit par un lapin. 133. — Opinion de Caylus sur les pierres représentant des sujets plaisants. 133 et suiv. — Représailles des vaincus aux courses équestres. 134. — Autruche tirant un navire monté par une cigale. 135. — Fantaisie d'un artiste qui fait penser aux fables d'Esope et de Phèdre. 135.

XLIV. — Navire. — Ce que c'était que la *Navis actuaria*. 136. — Souvent à deux rangs de rames placées en diagonale, et dans ce cas appelée *Actuaria biremis*. 136. — *Navis liburna*, vaisseau inventé par les pirates d'Illyrie. 137. — Sa forme ; voile latine dont il est souvent parlé chez les auteurs latins. 137. — Intérêt que présente la pierre gravée de Troyes. 137.

XLV. — Animaux. — Les Egyptiens rendaient un culte public

FIN DE LA TABLE.

Extrait des Mémoires de la Société Académique de l'Aube.

Tome XLIV. — 1880.

LES BAS-RELIEFS

DE

SAINT-JEAN-AU-MARCHÉ

DE TROYES

LES BAS-RELIEFS

DE

SAINT-JEAN-AU-MARCHÉ

DE TROYES

PAR M. LE BRUN-DALBANNE

MÉMOIRE LU A LA SORBONNE DANS LES SÉANCES DU COMITÉ IMPÉRIAL
DES TRAVAUX HISTORIQUES ET DES SOCIÉTÉS SAVANTES
DES 30, 31 MARS ET 1er AVRIL 1864



PARIS
IMPRIMERIE IMPÉRIALE

M DCCC LXV

NOTICE

SUR

LES BAS-RELIEFS

DE SAINT-JEAN-AU-MARCHÉ DE TROYES,

PAR M. LE BRUN-DALBANNE,

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE L'AUBE.

Le 20 janvier 1693, l'église de Saint-Jean-au-Marché de Troyes était en fête. On allait y consacrer un autel exécuté par François Girardon lui-même. Cette solennité avait attiré une foule considérable, émue, émerveillée, et causé une grande joie à la ville entière ainsi qu'à l'antique confrérie du Saint-Sacrement des églises de Saint-Jean, Saint-Pantaléon et Saint-Nicolas, qui avait fait élever cet autel, puisqu'il offrait l'heureux assemblage des marbres précieux, du bronze et de l'or, mis en œuvre par les plus merveilleux talents.

Girardon, premier sculpteur du roi, qui terminait dans ce temps-là son admirable tombeau[1] du cardinal de Richelieu, n'avait pas dédaigné d'y travailler de sa propre main. Il avait pris soin d'en dessiner lui-même l'ordonnance; mais, dans un noble élan de désintéressement et de modestie, cet illustre maître de la grande sculpture française, avait voulu s'effacer et incliner respectueusement ses glorieux lauriers devant l'ouvrage de celui qu'il appelait son maître, en ne se réservant que la seconde place.

C'est qu'en effet l'église de Saint-Jean possédait depuis plus d'un siècle plusieurs bas-reliefs en marbre qui étaient tout autant de chefs-d'œuvre. Quel en était l'auteur? On ne le savait plus. Qui les avait donnés à l'église? On le savait à peine. Girardon les connaissait, lui, depuis son enfance; il était souvent venu les admirer dans une muette contemplation, et il n'avait pas oublié

[1] Il porte la signature suivante : « Fr. Girardon Tricassin. inv. et sculpsit, AN · M · DC · XCIV · »

qu'il leur devait la première révélation de ses confuses tendances et l'heureux éveil de son génie. Reconnaissant d'avoir été appelé à les remettre en lumière, il leur avait donné la place d'honneur, et ce grand homme eût regardé comme une profanation toute œuvre qui serait venue s'interposer entre eux et l'admiration de la foule. Il avait donc imaginé un retable aux lignes simples et sévères, seulement destiné à les encadrer, en leur laissant toute leur valeur; profils unis, tabernacle modeste, fronton aux gracieuses figures d'anges rayonnant sur les bas-reliefs comme une auréole, quelques bronzes dorés pour éclairer le soubassement et faire monter une douce lumière vers ces merveilles du ciseau le plus fier et le plus délicat : telle avait été la pensée de Girardon et nous allons voir comment il l'avait réalisée.

Girardon, d'ailleurs, n'avait pas longtemps fait attendre son travail, car nous lisons au registre de la confrérie du Saint-Sacrement que : « Le 8 mars 1691, en présence de M. Edme Lombard, « curé de l'église Saint-Jean et des églises Saint-Nicolas et Saint-« Pantaléon, les membres de la confrérie avoient esté convoqués « pour entendre le compte des recettes et dépenses, rendu par le « sieur Gilbert Meallet, marchand à Troyes, procureur laïc; que « le reliquat en caisse s'estoit élevé à 104 livres 5 deniers, sans « préjudice de six flambeaux, six chandeliers, une plaque et une « lampe, deux anges posés sur bois noir et une petite couronne, « le tout d'argent, et un missel, laissés par M. Dorigny, prestre et « habitué de Saint-Jean; et qu'il avoit esté décidé que les objets « susénoncés seroient portés à la Monnoie pour les deniers qui « en proviendroient estre employés au rétablissement du Saint-Ciboire, pour en suivre le dessin qui en seroit donné par un « homme de l'art, et que la plus grande partie en seroit employée « pour le saint ciboire, et le surplus en une tapisserie de haute « lisse [1]. »

Enfin une note postérieure indique que tous ces objets avaient été envoyés à la Monnaie et qu'il avait été payé net à la confrérie 2,018 livres 15 sous.

[1] Archives de l'Aube, *Comptes de la fabrique de Saint-Jean*, reg. n° 761.

Le même registre constate que, « le 17 décembre 1691, le pro-
« cureur laïc de la confrérie du Saint-Sacrement avoit adressé à
« M. Girardon, sculpteur et professeur du roi, un billet de la somme
« de 700 livres, souscrit par un sieur Rondin de *Brie-contre-Robert,*
« endossé par un sieur Calabre et payable le premier janvier 1692,
« au logis de M. l'abbé Bourdain, au cardinal Lemoyne, rue Saint-
« Victor, à Paris, et une lettre de change de la somme de 500 livres,
« tirée par M. Lemère, marchand dans la montée des changes, sur
« M. Lebrot, marchand à Paris, payable à quatre jours de vue. »

On attendait cependant avec une certaine impatience à Troyes le travail de Girardon, et l'on envoyait quelquefois demander au Louvre, où il demeurait, si le retable avançait et quand il serait terminé, puisque nous lisons dans une lettre d'un commerçant de Paris, nommé *Legrin,* à son oncle de Troyes, les lignes qui suivent :

« A Paris, ce premier aoust 1692.

« Monsieur et très-cher oncle,

« Monsieur Girardon a fait avant hier, emballer les ornemens
« du tabernacle de Saint-Jean, comme aussy les anges [1], etc. qu'il
« fera partir par le premier roullier, et il y a lieu de croire que
« ce sera une belle pièce, puisque M. Girardon dit que c'est un ta-
« bernacle qui vaut 600 pistoles. Ce sera une d'autant plus belle
« pièce que ledit sieur y a donné tous ses soins, ayant toujours eu
« l'œil sur ce que faisoyent les ouvriers, ce qu'il a fait avec d'au-
« tant plus d'ardeur que c'est le meilleur citoyen que jamais la
« ville de Troyes ait porté. Pour donner tout le lustre à cet ou-
« vrage qu'il devroit avoir, il disoit qu'il estoit à propos de démo-
« lir le grand autel, en ayant mesme fait un d'autre dessin, ce
« qu'il dit qui cousteroit peu de chose, d'autant que l'on feroit
« servir une bonne partie des matériaux; mais nous sommes dans
« un temps où la misère donne lieu à bien des gens de retran-
« cher leur dépense et par conséquent [2] de contribuer à des œuvres

[1] M. Legrin veut parler du fronton dans lequel Girardon a sculpté des anges.

[2] Suppléez : *les empêche.*

« aussi charitables comme pourroit estre celle de donner son bien « pour l'embellissement de la maison du Seigneur [1]. »

Le tabernacle arrive enfin à Troyes, ainsi que l'indique le compte de la confrérie du Saint-Sacrement :

»Le 13 aoust 1692, déboursé pour voiture de douse caisses « marbre venant de M. Girardon de Paris, pesant ensemble la « quantité de 4,472 livres, à raison de 5 livres 6 sols du o/o, « comme MM. les marguilliers en ont payé, monte à la somme de « 125 livres 6 sous.

« Plus, payé ledit jour aux déchargeurs qui ont déchargé les- « dites douse caisses cy-dessus et pour les avoir placées dans l'église, « 2 livres 4 sous. »

Girardon, pressé de travaux comme il l'était toujours, ne put venir à Troyes; on correspondit avec lui, on insista, et il prit le parti d'envoyer, en même temps qu'un marbrier, un de ses élèves pour monter le retable, car nous lisons au compte :

« Le vendredi 12 septembre 1692, les hommes de M. Girar- « don, sculpteur de Paris, nommés M. Laporte et M. Lapierre, ont « commencé à démolir l'autel du Saint-Siboire (*sic*) : je leur ai « donné, pour boire, 1 livre 13 sols 6 deniers.

« Le 20 septembre 1692, payé au sieur Lapierre, marbrier, « huit journées à 50 s. 20 l.

« Payé au sieur Laporte, sculpteur, trois journées à 55 s. (les « artistes n'étaient pas exigeants à cette époque), 8 l. 5 s.

« Payé au sieur Lafille, fondeur, pour pattes de cuivre, 8 l. « 13 s. 9 d.

« Le 27 septembre, payé à M. Lapierre, six journées à 50 s. 15 l.

« Ledit jour payé à M. Laporte, six journées à 55 s. 16 l. 10 s.

« Payé au sieur Jacques Madain, masson, 11 journées à 30 s. « 16 l. 10 s. plus aux manœuvres, etc. etc. 28 livres 18 sols 8 de- « niers. 45 l. 8 s. 8 d.

[1] Cette lettre, très-intéressante, puisqu'elle est contemporaine de l'autel du Saint-Ciboire, porte la suscription suivante : « A Monsieur, — Monsieur Jean-Baptiste Legrin l'aîné, marchand, près la Plume Blanche, à Troyes. » Elle se trouvait dans les papiers de famille de notre oncle, M. Gérard-Fleury, qui fut longtemps conseiller de préfecture, secrétaire général de l'Aube.

« Pour port de lettre de M. Girardon, 3 s.

« Le 4 octobre 1692, payé à M. Laporte, 6 journées à 55 sols :
« 16 l. 10 s.

« Payé à M. Lapierre, 6 journées à 50 s. 15 l.

« Payé à M. Madain, pour 6 journées à lui, à 30 s. 9 l.

« A Louvet, pour 6 journées à 25 s. 7 l. 10 s. »

Le retable était monté, mais les bronzes de Girardon n'arrivaient pas. On les reçoit enfin, et avec eux une grosse caisse pour l'église Saint-Remy de Troyes, ainsi que le constate le compte :

« Le 9 octobre 1692, payé au sieur Passerat, pour voiture d'une « caisse où estoit le bronse, qui pesoit 150 l. à 3 l. 10 s. 5 l. 5 s.

« Pour voiture d'une caisse qui pèse 925 l. pour Saint-Remy, « 32 l. 7 s. »

Et en marge du compte, il y a la mention suivante :

« M. Girardon doit tenir compte de la voiture de cette caisse, « soit 32 l. 7 s. »

Le travail est donc repris, et, le 11 octobre 1692, il est payé « à Jacques Madain, 15 l. 8 d. »

« Ledit jour, à M. Laporte, pour 6 journées à 55 s. 16 l. 10 s.

« Ledit jour, à M. Lapierre, pour 6 journées à 50 s. 15 l.

« Ledit jour, aux sieurs Laporte et Lapierre pour leur droit à « la première pierre qu'ils ont posé (*sic*) à l'autel, 3 l. 5 s. »

L'autel de Saint-Jean est bien avancé, puisque *les ouvriers de M. Girardon,* comme dit notre compte, vont travailler à Saint-Remy; le 25 octobre 1692, il est payé à M. Laporte, de l'ordre de M. Girardon, pour ce qu'il a déboursé à Saint-Remy, 22 l. 7 s.

Le 10 novembre, on paye à M. Fouchère, peintre, pour avoir doré la croix dessus l'autel du Saint-Ciboire, 5 l.

Enfin l'autel est entièrement terminé, car, le 15 novembre 1692, le trésorier de la confrérie du Saint-Sacrement paye aux sieurs Laporte et Lapierre, pour retour de leur voyage, à eux promis, 30 l.

Il ne reste plus que le ciboire à dorer; le trésorier achète des feuilles d'or et porte cette dépense au compte de la confrérie :

« Le 30 décembre 1692, pour 250 feuilles d'or pour dorer le « ciboire que j'ai donné à M. Chabouillet, à 4 l. du 0/0, 10 l.

« Le 9 janvier 1693, au sieur Chabouillet, pour 250 feuilles « d'or, à 4 l. du 0/0, 10 l. »

Puis, afin que rien ne manque à l'autel, on refait l'appui de communion, et il est payé « au sieur Herluison, sculpteur, pour « la sculpture des vingt-six pagneaux au balustre du Saint-Siboire « de Saint-Jean pour ladite confrérie, la somme de 85 livres[1]. »

Tout est achevé cette fois, et le nouvel autel est solennellement consacré, ce qui est attesté par le compte :

« Le 20 janvier 1693, payé pour avoir fait carillionner pour « bénir l'autel et le siboire, 2 l. 8 s. »

Il restait cependant encore à solder le travail de Girardon, et nous voyons au même registre des comptes :

« L'an 1693, le 8 apvril, il est dû à M. Girardon, sculpteur et « professeur du roi, à Paris, pour reste des ouvrages faits à l'hos- « tel du Saint-Siboire de Saint-Jean, la somme de 750 l. 5 s. »

Enfin le trésorier de la confrérie du Saint-Sacrement mentionne le dernier payement fait à Girardon, de la manière suivante :

« Du 8 mai 1693, j'ai envoyé à M. Girardon, sculteur à Paris, « en une lettre de change à recevoir sur M. Aymond Bièche, mar- « chand à Paris, la somme de 755 l. 5 s. 6 d. à 8 jours de vue « pour le restant des ouvrages qu'il a fourny au Saint-Siboire de « Saint-Jean de Troyes. »

En sorte que si nous récapitulons les divers payements faits à Girardon pour l'autel de Saint-Jean et qui sont :

A la date du 17 décembre 1691, de 1,200 livres; à celle du 8 mai 1693, de 755 l. 5 s. 6 d. et si nous y ajoutons les 32 l. 7 s. avancées le 9 octobre 1692, pour le prix du transport d'une caisse destinée à l'église Saint-Remy, ainsi que les 22 l. 6 s. payés le 25 octobre de la même année à M. Laporte, sur l'ordre de Girardon, nous trouvons que la somme totale payée au sculpteur a été de 2,009 l. 18 s. 6 d.

En y joignant les frais de transport ainsi que les diverses dépenses faites à Troyes pour monter le retable, et qui sont de

[1] Archives de l'Aube, *Comptes de la confrérie du Saint-Sacrement de l'église Saint-Jean*, f°s 59 v°, 61 r°.

1,498 livres, il en ressort que le nouvel autel avait coûté 3,507 l. 18 s. 6 d.

Ainsi le trésorier de la confrérie du Saint-Sacrement n'ayant reçu de la Monnaie, pour le prix des objets vendus comme nous l'avons dit plus haut, que la somme de 2,018 l. 15 s. la dépense de l'autel avait excédé les ressources d'un peu plus de 1,500 livres.

Nous nous demandons ce que coûterait aujourd'hui un pareil travail, quand nous songeons que la cathédrale de Troyes a déboursé plus de 40,000 francs pour la décoration de la seule chapelle de la Vierge, où il y a aussi un autel en marbre, une admirable statue de notre regretté Simart, qui n'a pourtant pas été la plus grosse dépense, un dallage bien simple et deux grilles en fer.

Mais revenons à notre sujet et résumons tous les détails que nous venons de donner par une description complète de l'autel du Saint-Ciboire de Saint-Jean, tel qu'il existait au commencement de l'année 1693 [1].

Au-dessus de la table de l'autel s'élevait un tabernacle en saillie soutenu en avant par deux colonnes ioniques de brocatelle antique, et en arrière, par quatre pilastres, aussi d'ordre ionique. Les chapiteaux et les bases étaient de bronze doré. Sur la frise du tabernacle régnait en relief l'inscription suivante : *Venite ad me omnes qui laboratis.* La porte du tabernacle, en bronze doré, ciselée par Girardon, représentait Dieu le Père, nimbé d'un triangle et soutenant sur ses genoux le corps inanimé de son divin fils. Sur les deux côtés en marbre blanc uni, formant retraite sur le tabernacle, étaient deux médaillons en bronze doré, ciselés par Girardon, figurant l'un Jésus-Christ et l'autre la sainte Vierge. Des guirlandes de fleurs retombaient autour des médaillons, qui s'appuyaient sur un ornement dans le style du XVIIe siècle.

Cet ensemble formait le soubassement du retable. Au-dessus, il y avait quatre bas-reliefs en marbre blanc représentant : *le*

[1] L'ancien autel du Saint-Ciboire datait de 1530; il a été démoli en 1692, quand on a placé le tabernacle de Girardon, qui a coûté 3,975 livres 5 sous. (*Ms. de Sémillard*, à la bibliothèque de Troyes.)

Portement de croix, l'Érection de la croix, la Résurrection, et enfin *la Mise au tombeau*. Plus haut, se trouvaient les trois grands bas reliefs du *Lavement des pieds, de la Cène*, et *d'un sujet inconnu*, que nous espérons bien expliquer; enfin régnait sur le tout le fronton de marbre blanc exécuté par Girardon et que l'auteur de la lettre du 1er août 1692 dénommait sommairement *les anges*, montrant en effet de petits anges aux ailes éployées, se jouant dans les nuages autour d'une gloire figurée par un triangle rayonnant. Du sommet du fronton partait une grande crosse ou volute en fer forgé et doré supportant un *ciborium* ayant la forme d'un petit baldaquin rond orné de glands au milieu des retombées des lambrequins. Enfin, comme l'autel et le tabernacle étaient de dimensions trop petites pour la chapelle terminale de l'église, de brillantes tapisseries de haute lisse décoraient les deux côtés et permettaient au retable d'enlever ses délicates et charmantes sculptures sur un fond étincelant et tout diapré des plus vives couleurs.

Pendant cent années, une respectueuse admiration protégea ce bel autel; puis vinrent les saturnales de la révolution : l'autel fut renversé, les marbres brisés, les bronzes pillés et fondus, les tapisseries foulées aux pieds, et, quand l'église eut été entièrement dépouillée, on trouva qu'elle pouvait encore être bonne à abriter un marché. Des marchandes de denrées eurent donc le triste courage de s'y installer et de vendre leurs vulgaires marchandises sous les nobles voûtes de ce sanctuaire, naguère illustré par le ciseau des Gentil et des Girardon, et par le pinceau des Linard Gonthier et des Mignard. Comment put-on sauver la moindre épave d'un si terrible naufrage?

Qui le saurait dire aujourd'hui? Et cependant qu'ils soient bénis ces courageux défenseurs des monuments de nos pères! C'est à eux que nous devons de conserver des dernières splendeurs de la patrie en deuil et de pouvoir connaître à quelles hauteurs peut s'élever le génie de l'homme lorsqu'il s'élance à la recherche de l'idéal sur les ailes de la foi [1].

[1] L'autel du Saint-Ciboire vient d'être rétabli dans son intégrité première par les soins de M. Morlot, curé de Saint-Jean. Son vénérable prédécesseur en avait,

Arrivons maintenant à la description iconographique de notre retable; nous verrons bien si l'admiration de Girardon ne se ressentait pas un peu du naïf enthousiasme des jeunes années et de l'espèce de mirage inséparable des souvenirs d'enfance.

Avant la fête de Pâques, Jésus sachant que son heure était venue de passer de ce monde à son Père, se leva et sortit de table. Puis, afin de préparer ses disciples au dernier et mystérieux banquet qu'il allait leur donner, il se mit en devoir de leur laver les pieds de ces mains divines dont la seule imposition guérissait les malades, rendait la vue aux aveugles et ressuscitait les morts. Ses disciples, les habituels témoins de ces merveilles, s'étonnent d'un pareil abaissement; saint Pierre, dont l'âme droite pressentait chez son maître d'incompréhensibles grandeurs, veut résister : « Quoi Seigneur, vous me laveriez les pieds? » Et Jésus lui répond : « Si je ne vous lave, vous n'aurez point de part « avec moi. » Alors Pierre, qui aime son maître, se soumet, quoiqu'il lui en coûte, et portant la main à son cœur : « Ah ! Seigneur, « faites ce que vous voudrez, non-seulement de mes pieds, mais en- « core de mes mains et de ma tête. » Et Jésus accomplit son humble office. Puis, faisant allusion à la coutume des Orientaux, qui prenaient plusieurs bains dans la journée et la terminaient le soir en se lavant les pieds [1], Jésus ajoute : « Celui qui a été lavé n'a plus

il y a déjà longtemps, conçu la pensée, et n'avait été arrêté que par le chiffre élevé de la dépense. Mais M. Julien Gréau ayant eu occasion de descendre dans les caveaux de Saint-Jean, y fit la découverte d'un assez grand nombre de marbres taillés, dont il devina aussitôt l'emploi. En effet, il se trouva que ces marbres étaient toutes les pièces démontées du retable exécuté sur les plans de Girardon. On leur fit revoir la lumière, on les rapprocha, et les bas-reliefs vinrent s'ajuster comme d'eux-mêmes dans un cadre qui avait été fait pour eux. Le fronton d'ailleurs, ainsi que la porte du tabernacle, était, depuis de longues années, conservé dans la sacristie, et l'on put retrouver dans l'église de Saint-Remy, deux médaillons de bronze de la main de Girardon, représentant Jésus-Christ et la Sainte-Vierge dans des dimensions qui convenaient parfaitement aux places demeurées vides. M. Valtat, sculpteur à Troyes, se mit immédiatement à l'œuvre, et quelques semaines suffirent pour rendre à Saint-Jean un de ses plus précieux monuments.

[1] « J'ai lavé mes pieds, dit l'épouse à son bien-aimé, pourquoi veux-tu que je « me lève pour les salir? » (*Cantic.* v, 3.)

« besoin que de laver ses pieds et il est pur dans tout le reste, et « vous, vous êtes purs, mais non pas tous. » Car il savait qui était celui qui devait le trahir. Et cependant, quoiqu'il le connût, il lui lave les pieds comme aux autres, tout en l'avertissant qu'il connaît ses noirs desseins et qu'il a pénétré son crime. Enfin la douleur qu'il en éprouve déborde, et, tout oppressé, il s'écrie : « Un de vous me trahira ! »

Tel est l'admirable récit de l'Évangile, que notre artiste a suivi de point en point dans son premier bas-relief[1]. Ainsi Jésus lave les pieds à Simon Pierre, qui proteste de son amour et de sa soumission à son maître. Les autres disciples entendant cette parole accablante, « Mais vous n'êtes pas tous purs, » se retournent les uns vers les autres avec une sorte de défiance, tout en renouvelant les témoignages de leur dévouement à Jésus. Mais Judas, qui sait à qui ces paroles s'adressent, qui depuis longtemps n'est plus digne d'entendre les enseignements de son maître ni d'avoir sa confiance, puisque, disciple, il ne croit pas, et que, dépositaire de son argent, soit pour les besoins de la communauté, soit pour des largesses à ces pauvres que Jésus aime et attire auprès de lui, il l'a maintes fois dérobé[2], Judas se retire, incertain encore de ce qu'il va faire, et pourtant nourrissant des projets de vengeance contre celui qui, le connaissant d'une science surhumaine, a lu dans son cœur de ténébreuses pensées, qu'il vient de dénoncer si clairement.

Voici maintenant le sujet du second bas-relief. La Cène est commencée, Judas est revenu, il s'est fait un front d'airain et ne semble pas avoir promis aux princes des prêtres de leur livrer Jésus. Ceux-ci, qui redoutaient l'émotion populaire s'ils arrêtaient publiquement Jésus dans le temple, et qui préféraient le saisir dans quelque lieu écarté, avaient fait interroger ses disciples afin d'obtenir quelques renseignements de leur faiblesse ou de leur simplicité. Judas leur avait tout appris des habitudes de Jésus. Il leur avait indiqué le jardin de Gethsémani, au pied du mont des Oliviers, comme l'endroit où ils pourraient plus facilement le

[1] Voyez la planche 9.

[2] Voyez la planche 10.

surprendre. Jésus, en effet, y venait souvent le soir avec ses disciples, et Judas s'engageait à conduire les soldats qui devaient l'arrêter. Le sanhédrin s'était réjoui de cette offre inespérée, et pour reconnaître un tel service, il avait promis à Judas une riche rançon, « et gavisi sunt et pacti sunt pecuniam illi dare [1]. »

Judas assiste donc à la Cène ; il tient encore la bourse de son maître, car, espérant le toucher, Jésus ne la lui a pas retirée, et non-seulement il lui a lavé les pieds, mais il l'a fait asseoir à sa table et lui a servi cette pâque mystérieuse, dont il était indigne. Le moment choisi par l'artiste est celui-ci ; Jésus dit à ses disciples : « L'un de vous me trahira. » Chacun d'eux s'écrie : « Est-« ce moi, et le croyez-vous, Seigneur ? » Et Jésus leur dit : « C'est « celui qui tend la main vers le plat avec moi. » Judas alors : « Serait-ce moi, maître? » Jésus lui répond : « Tu l'as dit. » Saint Jean exprime sa douleur, tous protestent avec indignation, Judas, le seul Judas reste impassible, car son crime est consommé. Il est lié par un pacte odieux avec les plus cruels ennemis de Jésus, et il ne dépend plus de lui d'en arrêter l'effet.

Il est impossible de rien voir de plus beau et de plus noblement exprimé que cette grande scène; c'est de la haute statuaire, et nous comprenons sans peine le respect dont se sentait saisi l'illustre Girardon en présence d'un pareil chef-d'œuvre, et sa modestie, qui lui faisait décliner la première place, que ses contemporains voulaient lui donner.

Tout est admirable, disposition, détails d'architecture, arrangement des personnages, noblesse des gestes, expression des mêmes sentiments variée suivant les tempéraments et les caractères. Le Christ a bien cette physionomie noble et attristée que lui causent et la trahison d'un des siens et l'horreur d'une mort prochaine qu'il sait devoir être entourée de circonstances terribles, mais qu'il accepte avec une entière résignation à la volonté de son Père. La figure de saint Jean reflète les pénibles pensées qui se pressent dans son âme et, dans la trahison si hautement dénoncée par Jésus, il entrevoit déjà un abîme de douleurs pour celui qui

[1] Luc. cap. XXII, 5.

lui a permis de reposer sa tête sur son sein. Il y a de la Niobé antique dans la tête de saint Jean. Quant à Judas, il est visiblement en proie à l'agitation violente et concentrée du coupable qui va à son crime; tous ses muscles sont tendus, il serre sa bourse d'une main convulsive, les veines de son cou sont gonflées, et ce sourcil qui s'abaisse sur ses yeux voudrait pouvoir cacher à tous les regards le feu sombre et vitreux qui s'en échappe. C'est du Léonard de Vinci en marbre, et l'auteur de ce magnifique bas-relief avait dû voir dans le réfectoire des Dominicains de Milan le chef-d'œuvre du grand artiste, puisqu'il s'en est visiblement inspiré et que l'on retrouve plusieurs poses et quelques têtes du Vinci, non pas servilement copiées, car les grands maîtres ne se copient pas, ils se contentent de prendre leur bien partout où ils le trouvent.

Mais arrivons au dernier bas-relief[1], à celui dont le sujet est resté obscur, parce qu'il se prête aux interprétations les plus divergentes. On se demande, en effet, ce que représentent ce personnage au visage irrité, cet évêque, qui semble le prier à mains jointes, ces deux femmes splendidement habillées, ce guerrier au riche collier, à l'armure plus riche encore, et les suivants aux toques ornées de plumes, ainsi que les vieillards aux coiffures orientales, qui semblent montrer de l'ironie ou de l'effroi.

Serait-ce Clovis étant encore dans les aubes, *in albis*, c'est-à-dire revêtu de la robe blanche que portaient les nouveaux baptisés pendant la semaine qui suivait leur baptême, en signe de régénération et de pureté, entrant en fureur au récit que lui fait saint Remy de la passion de Jésus-Christ et s'écriant : « Que « n'étais-je là avec mes Francs pour le venger? » Tout dans notre bas-relief semble se prêter à cette explication; la femme qui allaite un enfant serait Clotilde, l'épouse du roi franc, portant dans ses bras son fils unique, Clodomir; l'autre femme, une suivante de la reine, ou plutôt Alboflède, une des sœurs de Clovis, baptisée en même temps que lui, et que le roi Théodoric allait bientôt épouser. Ne paraît-elle pas dire à Clotilde : « Vous l'entendez votre néo-

[1] Voyez la planche 11.

« phyte? Quel feu, quel zèle il montre déjà pour une religion si « nouvelle pour lui! » Le moine qui se montre dans le fond serait saint Waasth, qui a accompagné Clovis depuis Toul jusqu'à Soissons et l'a préparé à recevoir le baptême; et le guerrier, un des chefs saliens, venant entendre la parole de saint Remy avant de se courber sous l'eau du baptême. C'est un sujet appartenant entièrement à l'histoire de Champagne, mais qui eût été mieux placé à Reims que dans une des églises de Troyes.

Serait-ce au contraire Genséric, le roi des Vandales, venu de Carthage avec une armée nombreuse, sur la demande d'Eudoxie, veuve de Valentinien, forcée de devenir l'épouse et de subir les caresses de Maxime, « ce monstre, écrivait-elle à Genséric, encore « souillé du sang de mon époux? » Genséric vient de débarquer à l'embouchure du Tibre, saint Léon est accouru au-devant de lui pour sauver encore une fois Rome, qu'il avait pu préserver des hordes d'Attila. Mais Genséric ne se laisse pas fléchir aux prières de saint Léon : « il est venu du côté des peuples que Dieu veut « punir et il sent, comme Alaric, quelque chose en lui qui le « pousse à détruire Rome. » Tout ce qu'il peut accorder, c'est la vie sauve aux habitants, qu'il épargnera ainsi que leurs demeures. Durant quatorze jours, il livre Rome au pillage et retourne enfin triomphant et tranquille à Carthage, avec ses vaisseaux chargés des dieux et des trésors du monde entier, des dépouilles du temple de Jérusalem, et même de la toiture en bronze doré du temple de Jupiter Capitolin, afin de justifier sans doute les prophétiques imprécations de Didon près de mourir :

Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor,
Qui face Dardanios ferroque sequare colonos,
Nunc, olim, quocumque dabunt se tempore vires[1].

Tout s'explique sur cette donnée; et dans notre bas-relief nous trouvons Genséric, Eudoxie et saint Léon prêts à signer un traité et à lui donner, sur les Évangiles, la plus solennelle des sanctions. Mais ce sujet est tout romain, et il eût mieux convenu au

[1] Virgile, *Énéide*, liv. IV, v. 625 et suiv.

Vatican que dans une ville du centre de la France. D'ailleurs, qu'avons-nous besoin d'aller au loin chercher le souvenir d'une invasion, pour trouver un roi barbare et un peuple protégé par son évêque ?

N'avons-nous pas notre saint Loup arrêtant Attila aux portes de Troyes ? Et qui nous empêche de voir, dans notre bas-relief, le roi des Huns, armé de l'anneau d'Honoria, réclamant impérieusement une portion de l'empire romain, comme dot de sa haute fiancée, et, dans la femme qui l'accompagne, cette sœur de Valentinien portant dans ses bras le fruit d'un amour clandestin, qui l'avait fait exiler à Constantinople et demander par colère la main d'un barbare, qui marchait à la tête de hordes horribles, horrible lui-même, mais qui avait la puissance de la venger, parce qu'il était le *fléau de Dieu* et que l'épouvante l'avait rendu le maître du monde ?

Enfin ne serait-ce pas le roi Abagar, converti par saint Jude, qui voulait tuer tous les Juifs pour avoir crucifié Jésus-Christ ? Il nous semble que voilà bien des hypothèses, et qu'on ne pourra nous reprocher de voiler notre bas-relief afin de l'expliquer plus à notre aise. Eh bien, nous avouerons qu'aucune de ces interprétations ne peut nous satisfaire, et que, quelles que soient les apparences, nous ne saurions voir, dans le troisième bas-relief, un sujet aussi éloigné des deux autres. Pour qu'il en fût autrement, il faudrait admettre que nos bas-reliefs sont sortis de deux mains différentes, et nous espérons bien démontrer leur commune origine.

Il ne faut pas perdre de vue que le retable de Saint-Jean a pour objet de représenter les derniers temps du Christ sur la terre, et que le grand acte de cette douloureuse semaine, qui commence aux palmes de l'entrée à Jérusalem, pour finir à la mort de la croix, est l'institution de l'Eucharistie. Les bas-reliefs doivent donc figurer les événements précurseurs ou concomitants de la célébration de ce grand mystère. Reprenons donc notre récit au point où nous l'avons laissé en terminant l'explication iconographique du second bas-relief.

Nous sommes déjà loin de la Cène ; Jésus, après avoir donné à ses disciples ses dernières et plus touchantes instructions, est

allé au jardin des Oliviers, pour traiter une dernière fois avec son Père du grand mystère de la rédemption des hommes. Puis les soldats envoyés par le sanhédrin sont venus, et Judas leur a livré son maître, dont il a apaisé la défiance par un baiser sacrilége. Jésus a été garrotté, conduit en prison comme un malfaiteur, condamné à une mort infâme et remis au gouverneur de la Judée, pour l'exécution de la sentence. C'est alors que Judas est pris de remords, qu'il accourt trouver les princes des prêtres, pour leur dire qu'il a livré le sang innocent. Mais son repentir ne les touche guère, et, quoiqu'il leur atteste, par ses larmes et son désespoir, l'innocence de son maître, comme la mort de Jésus est résolue, ils ne l'écoutent pas : *quid ad nos,* que nous importe, c'est ton affaire, *tu videris.* Il voudrait déchirer l'horrible pacte en leur restituant l'argent : ils le refusent. Exaspéré, Judas jette au loin cet argent qui le brûle et court à la corde qui mettra fin à ses jours, sans pouvoir mettre fin à ses souffrances et à son éternelle punition.

C'est précisément cette scène que notre bas-relief représente. Judas est tout haletant, il a couru et ses cheveux sont encore relevés par la rapidité de la course. Il a confessé son crime et il vient de lancer au loin les pièces de monnaie qu'il avait reçues. Tous ces événements se sont accomplis si rapidement que l'autel sur lequel a été signé le marché du sang a gardé l'écritoire et l'étui où se plaçaient les roseaux, *calami.* Il est vrai qu'il y a des femmes derrière Judas; mais rien, dans le récit évangélique, n'exclut leur présence. Quant au moine qui se trouve derrière elles, n'aurait-il pas été mêlé dans un but satirique aux scribes et aux pharisiens, ces implacables ennemis de Jésus? En effet, lorsque ce bas-relief était sculpté, le vent de la réforme soufflait sur le monde, et Luther, qui n'avait vu dans Rome qu'une nouvelle Babylone et dans la papauté que la grande corruptrice des nations, avait, depuis plus de vingt ans déjà, brûlé la bulle et les décrétales du pape sur la grande place de Wittemberg. Puis les moines n'étaient pas populaires en France. On n'y aimait ni leur trafic des indulgences, ni leur vie oisive, ni leurs mœurs grossières, et, quoique l'élégant Léon X, ce pape des peintres et des

poëtes, eût tenté d'évoquer la beauté et le génie antiques dans la Rome ressuscitée d'Horace et d'Auguste, les artistes inclinaient presque tous vers la réforme, qui avait inscrit le *libre examen* sur sa bannière. Au surplus, ne lisaient-ils pas tous Pantagruel, cette audacieuse et violente satire, et les petits livres d'Érasme, écrits d'une plume si moqueuse et si fine, qui exhalaient les plus âcres parfums du luthéranisme sous un badinage léger et une intarissable verve? On sait d'ailleurs que les artistes de la Renaissance ne se piquaient pas d'une scrupuleuse exactitude et qu'ils empruntaient volontiers aux personnages épisodiques l'intérêt que certains sujets ne comportaient pas suivant eux. Ce sont même ces anachronismes qui font le plus souvent le piquant et le charme de leurs productions; on a ainsi une page de mœurs contemporaines au milieu d'un tableau biblique, témoin les *Noces de Cana* de Paul Véronèse, où se trouvent, à côté du Christ et de Marie sa mère, les reines de France et d'Angleterre, Charles-Quint, François Ier, l'empereur de Turquie, en costumes du temps, avec leurs colliers et tous les insignes de leurs dignités[1]. On peut dire que le prince des prêtres a une mitre qui ressemble singulièrement à celle d'un évêque, mais elle est posée de profil, et nous avons vu, dans un bas-relief en marbre de la même époque, et vraisemblablement du même ciseau, qui se trouve à Saint-Nicolas de Troyes, le prophète Zacharie, revêtu de ses habits pontificaux, recevant la sainte Vierge dans le temple, et orné d'une mitre en tout semblable à celle de notre bas-relief. Enfin le costume de Judas est le même que dans le Lavement des pieds; il porte les mêmes agrafes aux côtés de la robe et les mêmes glands à ses manches; ses cheveux sont pareillement frisés et retombant sur les épaules à la manière des Nazaréens; et, afin qu'il n'y eût pas de doute possible, cet avaricieux possédé de l'amour de l'or jusqu'à dérober le trésor qui lui est confié, ce contempteur des parfums répandus par Marie sur les pieds du Sauveur, ce disciple qui vend son maître, n'a pas quitté la bourse, insigne de sa charge, et dans laquelle il avait enfermé l'argent qu'il abandonne d'une manière si violente.

[1] Frédéric Villot, *Musée impérial du Louvre, écoles d'Italie*, p. 61.

Ce bas-relief est à la hauteur des deux autres et, s'il n'a pas toute la noblesse et la calme grandeur de la Cène, il se soutient pourtant à côté d'elle par des détails de la plus exquise délicatesse. Les deux femmes ont beaucoup d'élégance, leur costume est magnifique, il est rendu avec une souplesse de ciseau et un fini auquel ne manque ni un ruban ni une pierrerie ; l'enfant que porte l'une d'elles est plein de naturel et exprime parfaitement le naïf abandon des petits enfants sur les bras de leur mère. La pose de Judas paraît peut-être un peu exagérée, mais il ne faut pas oublier qu'il est sous l'empire d'un grande exaltation, qu'il vient de courir, qu'il n'est pas écouté, et qu'il jette au loin son argent. Les princes des prêtres et les anciens du peuple qui l'entourent sont admirables d'expression railleuse et contenue ; quant au guerrier, il est supérieurement posé, c'est bien ainsi que l'on peut se représenter les soldats du peuple-roi, et ces maîtres du monde devaient bien avoir cette fière attitude de la tranquillité dans la force, puisque là où finissait la terre finissait l'empire de Rome : *Has ultra metas nil erit,* a dit le poëte national des Romains.

Les quatre bas-reliefs qui sont au-dessous des grands que nous venons de décrire continuent l'histoire de la passion du Christ; mais, comme ils n'offrent pas le même intérêt, nous nous contenterons d'en signaler rapidement les principaux caractères, en laissant de côté les détails.

Le premier, qui représente le *Portement de croix,* nous paraît être de l'auteur des grands bas-reliefs. Nous y retrouvons son faire brillant et facile, mais pourtant allangui par une certaine monotonie de ciseau, qui indiquerait que ce bas-relief est d'une époque antérieure. Son grand mérite est d'être conçu et exécuté dans la savante et difficile donnée des bas-reliefs. On y sent comme le souffle et l'inspiration de l'Italie ; le sentiment chrétien y domine, et les douloureuses circonstances du portement de la croix s'y reflètent parfaitement dans le jeu des physionomies. Seulement, les personnages sont trop ramassés dans leurs proportions, ce qui leur ôte de la noblesse. Les costumes sont conformes à la tradition, tous les saints personnages sont nimbés et le nimbe du Christ est

timbré d'une croix, suivant le constant usage. Les chevaux ont des mors à bossettes et sans branches; les tours et les maisons qui figurent au loin Jérusalem sont tout à fait italiennes. La croix que porte Jésus a la forme d'un *tau*. Les boucliers et les casques des soldats sont romains et les réminiscences de l'antique s'y montrent avec une certaine liberté. Ainsi, l'espace laissé libre au-dessous du Christ abattu sous sa croix est rempli par deux enfants ou plutôt deux petits génies qui accompagnent une scène de douleur par les sons d'une flûte antique et d'un tambourin. Quant au Christ, ce n'est pas encore le Cyrénéen qui l'aide à porter sa croix, mais deux esclaves au masque antique. Les torses des deux larrons qui précèdent Jésus au Golgotha sont d'un admirable modelé et révèlent une science profonde du nu. Les apôtres ont disparu, les saintes femmes sont seules restées, méritant ainsi, par leur courageuse pitié, cette réhabilitation qui, de la mère de Dieu, va descendre sur leur postérité, dans tout l'avenir des âges. Nous nous trompons, un des disciples de Jésus est demeuré avec elles, c'est saint Jean : il supporte dans ses bras la Vierge, qui s'évanouit, et bientôt il va entendre tomber de la croix cette parole qui sera son éternel honneur : « Mère, voilà votre fils; fils, voilà votre mère. » Quant à l'architecture, elle est frappante : ce sont les mêmes colonnes couronnées des mêmes chapiteaux et des mêmes entablements, soutenant les mêmes arcades en plein cintre que dans les grands bas-reliefs, en sorte que nous ne croyons pas être téméraire en déclarant que ce bas-relief est du même auteur, mais qu'il a dû être exécuté en Italie longtemps avant la Cène.

Les trois autres bas-reliefs ne sont plus de la même main, et il faut dire adieu à cette merveilleuse facilité de ciseau qui savait accuser tous les détails sans sécheresse, et se jouer dans l'infinie variété de l'expression sans jamais ressentir de pesanteur ni de fatigue.

Ainsi l'ordonnance de *l'Érection de la croix* est moins savante et sa composition moins serrée. La foule ne s'y presse plus comme dans *le Portement de croix;* de nombreux vides s'y laissent apercevoir et le fond, par inhabileté ou indigence d'esprit, y joue évidemment un trop grand rôle. Puis le relief n'est pas assez res-

senti et l'on y remarque les indécisions et les méplats d'un ciseau qui s'essaye. Ce bas-relief est assurément français, car les toits de Jérusalem sont à deux pentes, comme aux pays de neige et de pluie. Les chevaux ont des mors à branches, les nimbes ont disparu, la croix n'est plus en *tau,* et l'évanouissement de la Vierge est exprimé avec une telle mollesse qu'il ressemble à un paisible sommeil. Que dire d'ailleurs de la pose de saint Jean et de quelques autres personnages, sinon qu'elles sont bien naïves et qu'ils paraissent être là plutôt pour remplir le cadre que comme les acteurs du plus terrible des drames? Nous louerons cependant les cavaliers du fond, l'enfant qui tient le pied de la croix et les bourreaux qui s'efforcent de la dresser.

Nous ferons les mêmes reproches au bas-relief de *la Résurrection;* le geste du Christ bénissant est sans noblesse, et son attitude des plus vulgaires. Les vides sont encore plus nombreux que dans le bas-relief précédent, seulement les gardiens du tombeau sont bien modelés et leur effroi ne manque ni d'expression ni de vérité. Ce bas-relief nous paraît être du même auteur que le précédent.

Quant à *la Mise au tombeau,* c'est de beaucoup le plus faible des quatre bas-reliefs. La composition en est très-défectueuse et le dessin dénote une grande faiblesse. Tous les personnages sont pourvus des mêmes pieds et s'y montrent invariablement de profil, en sorte qu'il semble que l'auteur n'ait pas osé aborder les figures de face. Le terrain n'est pas rendu et l'on ne sait où vont les groupes, car le tombeau est à peine indiqué. On ne peut que se montrer sévère pour la pose du Christ mort et la manière mélodramatique dont il est porté sur un linceul d'une rigidité de commande et contre nature. L'air ne circule pas autour des figures, qui ressemblent assez à ces dieux ou à ces héros que l'art hiératique et solennel des hautes époques plaquait intrépidement contre des parois unies. Puis les personnages sont de proportions discordantes et aucun art n'a présidé à leur arrangement. Ce médiocre bas-relief nous semble donc être l'essai d'un artiste que son ciseau et le marbre n'embarrassaient guère moins que le sujet.

Maintenant que nous avons décrit tous les bas-reliefs et fait la part du mérite de chacun d'eux, il faut que nous essayions de soulever le voile qui couvre leur origine en recherchant qui les a exécutés. Il serait trop regrettable qu'une œuvre de cette importance demeurât à toujours anonyme, et ce sera rendre à César ce qui appartient à César que de restituer à son auteur un de ses plus beaux titres de gloire.

Et d'abord, s'il nous était possible de découvrir qui a fait exécuter le retable de Saint-Jean et par quel concours de circonstances il a été amené à former le couronnement de l'autel du Saint-Ciboire, il nous semble que nous serions conduits par la voie la plus directe à nous rapprocher de son auteur; on pense vite à Michel-Ange et à Raphaël quand on parle de Jules II et de Léon X.

Or, en feuilletant les annales de notre histoire, nous avons trouvé qu'au xv[e] siècle la ville de Troyes possédait une corporation aussi nombreuse que prospère, puisqu'elle comptait quatre cent cinquante maisons principales employant un nombre considérable d'ouvriers. Nous voulons parler de la corporation des tanneurs. A quelle époque et sous l'empire de quelle influence avait-elle commencé? Nous ne pourrions vraiment pas le dire. Seulement nous savons que la France, qui au xiv[e] siècle était presque toute en sabots, avait voulu, au xv[e] siècle, être toute en souliers, parce qu'elle avait appris à préparer le cuir, et qu'entre beaucoup d'autres la ville de Troyes s'était au début fait remarquer dans ce genre d'industrie. Le devait-elle à ses eaux pures et limpides et aux nombreux canaux qui conduisaient, au sortir des prés, la Seine au seuil de tous les ateliers de la ville (ce qui lui avait valu le surnom de *Venise de la France*), ou bien aux qualités particulières des écorces que les forêts environnantes lui envoyaient à bas prix? Nous l'ignorons; toujours est-il qu'à Troyes les tanneurs étaient nombreux, quoique ne fût pas tanneur qui voulait. Sans doute il fallait commencer par être apprenti, et c'était un rude métier; payer dix sous au roi pour qu'il vous fût permis de travailler au *cheval de Fust* et de passer au tan seulement trois ou quatre cuirs dans toute l'année. On était alors de la petite

tannerie et l'on habitait la rue qui, à Troyes, porte encore ce nom. Mais, lorsqu'on était devenu maître, on s'installait dans la grande tannerie, et l'on dirigeait de vastes ateliers. Toutefois on ne pouvait pas mettre de cuirs dans le commerce sans qu'ils fussent contrôlés et timbrés de la marque et du sceau des jurés, et, s'ils n'étaient pas bien assouplis et bien graissés, il fallait recommencer la besogne tout en payant une forte amende. Les règlements, en ce temps-là, doublaient la conscience des fabricants afin de la rendre et plus ferme et plus sûre. De pareilles précautions seraient superflues aujourd'hui, et nous avons le bonheur de n'être plus au moyen âge. La ville de Troyes s'était donc acquis une véritable réputation dans la préparation des cuirs, en sorte que, lorsqu'on lisait sa marque sur quelques-uns d'entre eux, ils étaient préférés à tous les autres. Puis elle était devenue industrieuse et avait su augmenter ses débouchés en confectionnant des milliers de souliers que ses foires avaient commencé à faire connaître, celles de Lyon et de Bruges à mettre en renom, et qu'elle expédiait dans toutes les directions de l'Europe. Aussi, au xve siècle, y avait-il à Troyes jusqu'à cinq cents cordonniers, jouissant de l'insigne privilége de travailler à la chandelle, après l'heure du couvre-feu, aux termes de lettres patentes que S. M. le roi Charles VI avait daigné leur octroyer au mois de mars 1419 [1].

On comprend, dès lors, qu'une corporation si réputée et qui comptait de si nombreux adhérents, était rapidement arrivée à la fortune, et que, comme au moyen âge, la religion présidait à tous les actes de la vie publique, les tanneurs étaient venus lui demander leur bannière en même temps que sa consécration. Nous ne répéterons donc pas ce qui est bien connu : que chaque communauté formait une confrérie religieuse qui, placée sous l'invocation du saint que l'on regardait comme le protecteur spécial de la profession, possédait sa chapelle dans quelque église du quartier, et souvent entretenait à ses frais un chapelain; que ces associations religieuses avaient à la fois pour objet d'appeler les bénédictions du ciel sur la corporation et de secourir les confrères frappés par

[1] Lettres du roi, mars 1419, relatives aux cordonniers de Troyes.

l'infortune, le chômage ou la maladie; qu'à leur mort elles leur rendaient les honneurs funèbres, prenaient soin des veuves et des orphelins et les aidaient à s'établir. La corporation des tanneurs de Troyes avait donc pris pour patrons saint Simon et saint Jude, dont la fête se célèbre le 28 octobre, et il lui avait été accordé dans l'église de Saint-Jean-au-Marché une chapelle spéciale.

En quelle année cela avait-il eu lieu? Ici encore nous ne pouvons rien préciser. Seulement nous trouvons dans un *compte de 1441 de l'église parochiale de Saint-Jehan-au-Marché*, les deux articles suivants :

« Reçu le samedi XXIV dudict mois de juing la moitié de l'offe-« rande du bastonnier des tanneurs, VI sols X d.

« Item reçu des cierges desdites confrairies des tanneurs et « des maréchaux, XII livres de cire [1]. »

Ensuite nous trouvons dans un autre compte daté de 1508, *concernant l'œuvre de l'église parrochiale de Monseigneur Sainct-Jehan-au-Marché de Troyes :*

« Pour l'offerande du bastonnier des tanneurs, VIII s. IX d. [2]. »

Longtemps, sans doute, la chapelle de la corporation fut très-simple : les tanneurs étaient modestes; mais, l'opulence leur étant venue au commencement du XVIe siècle, ils se ressentirent bientôt de ce goût, nous pourrions dire de ce besoin universel de luxe qui s'empara à cette époque de toutes les classes aisées de la société. Ils voulurent alors (d'autres circonstances dont nous parlerons plus tard étant survenues) décorer somptueusement leur chapelle, et, pour orner l'autel, ils demandèrent à un sculpteur habile une *hystoire* représentant leurs patrons.

L'artiste auquel ils s'étaient adressés avait dû être quelque peu embarrassé, car, quel retable faire pour célébrer deux apôtres qui ne sont guère connus que par leur attachement au divin maître et leur apostolat en Mésopotamie et en Égypte, où ils reçurent la couronne du martyre? Aussi avait-il cru ne pouvoir rien imaginer de mieux que de représenter le lavement des pieds et la cène, où figurent tous les apôtres, bien assuré que la corporation des tan-

[1] Archives de l'Aube, *Comptes de l'église Saint-Jean*, reg. 517.

[2] *Ibid.* reg. 519.

neurs ne devrait pas lui reprocher de ne les avoir pas assez honorés. Pouvait-il faire plus que le Christ lui-même? Disons, en passant, que nous avons lieu de supposer que les deux apôtres qui, dans *le Lavement des pieds,* sont au centre de la composition et s'appuient fraternellement l'un sur l'autre, doivent représenter saint Simon et saint Jude, et que le jour de la fête des tanneurs tous les cierges et tout l'encens devaient brûler pour eux seuls, comme à Notre-Dame d'Anvers, la corporation de l'Arquebuse, du vivant même de Rubens, voilait la magnifique *Descente de croix* peinte pour elle, afin d'adresser ses prières et ses hommages au gigantesque saint Christophe, si lestement couché en grisaille sur les volets extérieurs du chef-d'œuvre du maître d'Anvers[1] : c'était Christophe qui était l'amour et la gloire des arquebusiers, puisqu'il avait eu l'honneur de porter sur ses larges épaules le créateur du ciel et de la terre! Puis, attendu qu'à cette époque on appelait plus souvent le frère de saint Simon saint Judas que saint Jude, l'auteur des bas-reliefs avait été amené à représenter le désespoir de Judas, afin qu'il ne pût jamais être confondu avec le saint patron de la corporation des tanneurs, ce qui l'eût singulièrement mécontentée et aurait exposé le statuaire à voir se renouveler pour lui les difficultés de quelques confréries avec les artistes, qui dans leur indépendance, ou leur amour de l'art, avaient parfois négligé certains détails légendaires les plus chers aux âmes croyantes et naïves des artisans du moyen âge. Et si l'on en pouvait douter, nous en trouverions la preuve irrécusable dans un des manuscrits les plus précieux de la bibliothèque de Reims, renfermant, avec le *Jardin des vertus, les articles de foi,* dont voici le préambule :

« Les articles de la foi.—Ce sont les articles de la foi cristienne « que chacun cristien doit croire fermement, que autrement il ne « peut estre saufs puisqu'il ad sens et raison. Et sont XII, selonc le « nombre des XII apostres, qui les establirent à tenir et garder à « touts ceulx qui veulent estre sauvez : dont le prim âptient au « Pière : les VII au Filz : les IIII au Seint-Espirit : car ce est le fon-

[1] Ferrier, *la Belgique*, p. 8. — *Biograph. univers.* t. XXXIX, p. 227.

« dement de la Foi, croire en la Seinte-Trinité, ce est en Pière,
« et en Filz, et en Seint-Espirit, un Dieu en trois persones. Touts « ces articles sont contenus en *Credo* que les XII apostres firent, « dont chascun y mist le sien [1]. »

Après l'exposé des dix premiers articles, l'auteur continue en ces termes : « Le onzisme article est croire rémission des pechiés « que Dieu done par la vertu des seints sacremens qui sont en « seinte Église. Cest article y mist seint Judas, qui fut frère seint « Simon, non celui Judas qui trahi Nostre Seigneur [2]. »

N'est-ce pas là toute la pensée de nos bas-reliefs, et le passage que nous venons de citer ne semble-t-il pas avoir été écrit exprès pour eux, puisqu'il en donne une explication si complète?

Ainsi donc c'était la corporation des tanneurs qui avait fait exécuter le retable à ses dépens, à l'époque de sa plus grande prospérité, c'est-à-dire dans la première moitié du XVIe siècle, puisque l'industrie des cuirs n'avait commencé qu'à la fin du XIVe, qu'elle s'était développée dans le XVe pour n'arriver à son grand succès qu'au XVIe siècle. Nous verrons plus tard si notre retable ne corrobore pas lui-même ces dates si précises de l'industrie et de l'histoire de Troyes.

Malheureusement, au XVIIe siècle, tout était changé. La corporation des tanneurs avait contracté des dettes, et, comme elle ne s'était pas assez préoccupée de les éteindre, elle avait fini par en être accablée; de plus, elle avait subi des impôts écrasants et d'une perception gênante, en sorte que les membres les plus riches s'en étaient retirés. On avait voulu porter remède à un pareil état de choses, mais trop tard, ce qui avait fait dire à un contemporain : « Depuis bien des années, les plus riches suppôts de cette opu- « lente communauté s'en sont détachés et ont porté ailleurs leurs « fonds et leur industrie; une partie de ces transfuges s'est établie « à Paris, dans le faubourg Saint-Marceau [3]. »

[1] *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims*, par Louis Paris, t. I, p. 1031.

[2] *Ibid.* p. 1055.

[3] *Mémoire à consulter*, publié en 1688 par François Desmaret sieur de Pâlis, avocat à Troyes.

C'est cette émigration qui explique comment, à la fin du XVIIe siècle, on avait pu enlever de la chapelle de Saint-Simon et Saint-Jude les bas-reliefs pour les donner à l'autel du Saint-Ciboire.

Girardon, d'ailleurs, avait dû singulièrement y aider, et, à l'abri de ce grand nom, la confrérie du Saint-Sacrement avait pu recueillir le retable de la corporation des tanneurs, dispersée et dissoute.

Au surplus le monument porte en lui-même le témoignage de cette origine incontestable par son sujet, ainsi que nous croyons l'avoir établi, et par ses dimensions restreintes, qui correspondent exactement à celles qui étaient seulement possibles dans une chapelle de corporation à Saint-Jean. Il n'y a place, en effet, à Saint-Jean, que pour deux autels d'une certaine étendue, celui du chœur et celui de la chapelle terminale. On connaît la destination du maître-autel; quant à l'autel de l'abside, il était depuis un temps immémorial consacré à la confrérie du Saint-Sacrement, puisque nous lisons en tête d'un des livres de compte [1] de cette confrérie, l'intitulé qui suit : « Compte rendu l'an mil cinq cent soixante-trois « par nous Nicolas Geoffroy et Nicole Jobert prebstres demourant « à Troyes, procureurs de la confrairie du Tressaint-Sacrement de « l'Aultel, institué d'*ancienneté* en l'église monseigneur Sainct-« Jehan-au-Marché dudit Troyes. » De plus, nous trouvons, dans les *Manuscrits de Sémillard,* qu'en 1509 il y avait une confrérie du Saint-Sacrement à Saint-Jean-au-Marché, et qu'en 1392 on avait bâti le grand autel de cette église pendant le carême, et en même temps les autels du Saint-Ciboire, de la Sainte-Vierge et de Saint-Éloy [2]. En sorte qu'il ressort de ces trois documents, que la confrérie du Saint-Sacrement, qui existait *d'ancienneté* à Saint-Jean, et remontait vraisemblablement à la fin du XIIIe siècle, époque de l'institution de la Fête-Dieu (par le pape Urbain IV, qui était originaire de Troyes), avait assurément précédé celle des tanneurs, qui n'avaient pu avoir de chapelle que dans un des bas côtés de l'église. Mais pourquoi insister, lorsque nous

[1] Archives de l'Aube, *Saint-Jean*, reg. 567.

[2] Bibliothèque de Troyes, *Mss. de Sémillard*, t. I.

trouvons également dans les *Manuscrits de Sémillard*, la note suivante : « Le 15 juillet 1560, les marguilliers de Saint-Jean « accordèrent à M. Pierre Mauroy, maire de cette ville, la cha- « pelle de Saint-Pierre, qui est proche celle des tanneurs, pour la « faire décorer de verrières, table d'autel et clôture, moyennant « la somme de 100 livres qu'il donna à la fabrique. Or la chapelle de Saint-Pierre est encore reconnaissable à sa verrière; c'est la première à gauche, à partir du chœur. La chapelle des tanneurs venait ensuite, et cette situation est fixée d'une manière indubitable par cette inscription que nous avons découverte au milieu du pêle-mêle de verres coloriés qui proviennent de la verrière dont nous allons bientôt parler : « Ceste vistre a esté restablie par « les maistres de la communauté des taneurs. » L'autel était, suivant l'usage, orienté vers le levant, les traces d'une piscine qu'on retrouve dans le mur l'indiquent, et, comme les panneaux formés par les murs séparatifs des chapelles latérales n'ont pas plus de deux mètres quatre-vingts centimètres de largeur, il en résulte que les autels étaient forcément limités dans leur développement. Cette circonstance suffit à expliquer l'étroitesse obligée de notre retable.

Aussi, lorsqu'il dut être enchâssé par Girardon, dans le nouvel autel du Saint-Ciboire, ses dimensions ne furent pas un des moindres embarras que l'on éprouva, et l'on n'imagina rien de mieux pour dissimuler le vide énorme qui allait exister de chaque côté, que de couvrir les murs de tapisseries de haute lisse, ainsi que nous l'avons dit plus haut.

Maintenant que nous avons établi et démontré que le retable a été fait aux dépens de la corporation des tanneurs[1] de Troyes, voyons où et à qui ils avaient pu s'adresser pour l'obtenir digne de leurs désirs et de leur opulence.

Était-ce à Paris? Mais au milieu du XVIe siècle il n'y avait guère

[1] « L'autel de la Communion, dans l'église de Saint-Jean, est aussi de Girar- « don. Il y a conservé la Cène en albâtre de nos artistes du XVIe siècle, qui l'a- « vaient exécutée aux frais de la communauté des tanneurs. » (Grosley, *Éphémérides*, t. I, p. 309.)

« Le retable était occupé par une *Cène* en albâtre de Dominique et Gentil, et « fait aux dépens de la communauté des tanneurs. » (Corrard de Bréban, *Notice sur l'œuvre de François Girardon*, p. 22.)

que Jean Goujon ou Germain Pilon qui eussent pu exécuter une œuvre aussi magistrale. Or ces grands artistes ne suffisaient pas à leurs travaux pour la cour de France, et outre qu'aucun document ne fait mention d'une pareille démarche, qui eût eu quelque retentissement, sinon à Paris, du moins à Troyes, il est bien évident que les bas-reliefs de Saint-Jean ne sont ni de l'auteur des *Cariatides du Louvre* et de *la Fontaine des Nymphes,* aujourd'hui connue sous le nom de *Fontaine du marché des Innocents,* ni de celui du magnifique *Mausolée des Valois* et du délicieux groupe des *Trois Grâces;* ils procèdent en effet d'une autre manière, et sont incontestablement d'un autre ciseau.

Était-ce en Italie? Il faut bien convenir que leurs relations commerciales n'appelaient pas les tanneurs de Troyes de ce côté. Le soleil, en Italie, se charge d'habiller, pour ainsi dire, ses habitants; que seraient donc allés faire les cuirs et les souliers populaires de Troyes dans un pays où le peuple, encore aujourd'hui, ne porte que des sandales si pauvrement ajustées? Puis à qui, en Italie, se serait adressée la confrérie des tanneurs de Troyes, et quel sculpteur, même à prix d'or, eût consenti à travailler pour elle? Pouvons-nous oublier qu'au XVIe siècle le mouvement des arts était immense en Italie, et que les rois et les princes, ces grands dispensateurs de la renommée et des plus hautes faveurs, se disputaient à l'envi les œuvres des artistes, qui, ne sachant comment répondre à leurs sollicitations, ne craignaient pas toujours de faire faire antichambre à leurs demandes, témoin cette lettre de François Ier, remerciant le Sanzio de l'envoi de *la Sainte-Famille* du Louvre : « *Les hommes célèbres dans les arts, partageant l'immortalité avec les grands rois, peuvent traiter avec eux* [1]. » Mais qui pourrait dire que Raphaël ou Michel-Ange eussent été aussi flattés de recevoir pareille lettre du bâtonnier des tanneurs de Troyes, *et de traiter avec lui?*

Il est vrai que la corporation des tanneurs aurait pu s'adresser à l'abbé de Saint-Martin-ès-Aires, au Primatice, qui avait dû séjourner plusieurs fois à Troyes, ne fût-ce que pour y percevoir

[1] *Musée national du Louvre, écoles d'Italie,* p. 150. Paris, 1849.

les revenus de son abbaye. Le Primatice, en effet, avait été appelé en 1531, à la cour de François I[er], pour y diriger les embellissements du château de Fontainebleau; puis, par suite de la jalousie du Rosso, il avait été envoyé, en 1540, en Italie, afin d'y recueillir des statues antiques dont le roi voulait orner son palais. Primatice, avec l'aide de Jacopo Barozzi de Vignola, s'était acquitté de sa mission avec un tel succès, que moins de quatre années lui avaient suffi pour réunir cent vingt-cinq statues et bustes antiques, ainsi que les creux de presque tous les chefs-d'œuvre du Capitole et du Vatican [1]. Pour le récompenser, François I[er] l'avait nommé abbé commendataire de Saint-Martin-ès-Aires, et, vers la fin de 1544, il était venu à Troyes prendre possession de son bénéfice. Qu'y aurait-il eu d'étonnant qu'il eût apporté avec lui d'Italie des objets d'art, tels que statues, tableaux, bas-reliefs, parmi lesquels se fût trouvé le retable de Saint-Jean? La preuve, peut-on dire, s'en trouve dans l'admirable ordonnance de toutes les parties, dans la facilité du faire, la richesse et la profusion des ornements, le talent, et, pour ainsi dire, le génie qu'il a fallu à un artiste pour grouper les personnages et leur donner cette noblesse et cette justesse incomparable d'expression qui ne peut appartenir qu'aux artistes rompus à tous les principes et à toutes les habiletés de l'art? Puis, les représentations de statues antiques y abondent, il fallait les avoir vues, et ce ne pouvait pas être un modeste *imagier* d'une ville de France, perdue au milieu des plaines de la Champagne, qui aurait pu les imaginer et encore moins les reproduire. Malgré l'apparente vraisemblance de cette version, nous ne nous y arrêterons guère, car il faudrait d'abord savoir pourquoi le Primatice aurait enrichi Saint-Jean de pareils chefs-d'œuvre, plutôt que l'abbaye, dont il avait à se faire bien venir et pardonner, pour ainsi dire, son élévation inattendue. Il ne pouvait guère ignorer que les moines de Saint-Martin-ès-Aires n'étaient pas tellement pliés aux usages des cours qu'ils eussent accepté sans de vives protestations sa haute faveur et encore moins le partage léonin de leurs revenus ecclésiastiques

[1] Vasari, *Vie des peintres,* t. IX, p. 181.

avec un artiste étranger qui n'avait jamais reçu la tonsure. Ce qui le prouve, c'est qu'ils n'inscrivirent jamais sa prélature, sur leurs registres, que sous le nom de *Saint-Martin de Bologne*[1], et qu'ils furent loin de tirer gloire d'avoir à leur tête le peintre gracieux des Amours, des Diane de Poitiers en Vénus et de toutes les galantes mythologiades de Fontainebleau. Enfin, ce qu'il y a de plus décisif, c'est que le retable de Saint-Jean, ainsi que nous allons l'établir, était en place depuis plus de quatre années lorsque le Primatice fut nommé abbé de Saint-Martin-ès-Aires.

Ajoutons encore que, si ces bas-reliefs avaient été exécutés à Florence, on l'aurait su; ils ne seraient pas restés anonymes, parce que, indépendamment de leur mérite, ils eussent tiré une partie de leur valeur du nom illustre qui y eût été attaché et que la renommée n'eût pas manqué de répéter d'âge en âge jusqu'à nous.

Mais qu'est-il besoin d'aller à Florence chercher l'auteur de nos bas-reliefs? Est-ce qu'il n'y a que le ciel d'Italie qui ait la puissance d'inspirer un artiste et de lui apprendre à faire vivre et frissonner le marbre sous un ciseau? Notre généreuse France n'a-t-elle pas de tout temps suffi à cette tâche, et l'art dans son expression la plus haute a-t-il jamais cessé d'être un des fleurons de sa brillante couronne?

En effet, une des plus fausses idées qui puissent avoir cours est celle d'une prétendue renaissance des arts en France sous François Ier; aussi ne craignons-nous pas de dire que cette chimère ne souffre pas le plus léger examen, et que, si ce prince a été appelé le père des arts, ce n'est pas que sa gloire consiste à les avoir rétablis ou introduits parmi nous, mais à les avoir honorés. Les arts florissaient en France sous Louis XII, Charles V, Philippe le Bel, saint Louis, Philippe-Auguste et leurs prédécesseurs. Des guerres sanglantes, de cruelles invasions, leur avaient fait subir des éclipses momentanées; mais, aussitôt que le calme était revenu et que Dieu avait rendu des loisirs à nos pères, ces vaillants descendants des Gaulois, si passionnés pour la guerre et pourtant si épris d'art et de nouveautés, suivant l'immortel portrait que Jules César en a

[1] Courtalon, *Topogr. histor. de la ville de Troyes*, t. II, p. 269.

tracé [1], reprenaient bien vite leurs palettes et leurs ciseaux en déposant leurs épées.

Il existait donc partout en France, dans le cours du moyen âge, et assurément bien avant la Renaissance, des écoles indigènes d'artistes, notamment à Tours, à Chartres, à Blois, à Dijon, à Toulouse et à Troyes, assez riches de leur propre fonds pour n'avoir rien à emprunter à l'Italie. Que plus tard cette terre privilégiée, qui porta si noblement le double diadème des arts et de la poésie, ait accueilli leurs artistes ou leur ait envoyé les siens pour ranimer, au souffle d'un divin idéal, leurs flambeaux pâlissants ou près de s'éteindre, il n'en reste pas moins vrai qu'il y avait de nombreux artistes répandus dans toute la France, cherchant leur voie sans secours étranger et sachant la trouver avec une originalité étonnante. Et de même qu'à Brou Philippe de Chartres et André Columban de Dijon, répondant à l'appel de Marguerite d'Autriche, élevaient le tombeau de Philibert II, duc de Savoie, ce monument fameux de l'amour conjugal; qu'à Chartres Jean Texier ornait le chœur de la cathédrale de groupes en ronde bosse et de bas-reliefs qui sont des merveilles de naturel, de sentiment et de grâce; qu'à Tours Michel Columb exécutait le fastueux mausolée de François II, duc de Bretagne, et que Jean Juste, un des plus grands maîtres de la sculpture française, composait et sculptait, dans le recueillement de sa ville natale, le tombeau de Louis XII, le plus beau joyau, peut-être, de l'art délicat du XVe siècle; qu'à Saint-Mihiel Ligier Richier enrichissait l'abbaye de cette ville du groupe colossal devenu célèbre sous le nom dé *Sépulcre de Saint-Mihiel;* qu'à Sens Jean Cousin plaçait sur le tombeau de l'amiral Chabot cette belle, simple et noble statue en albâtre représentant l'amiral de grandeur naturelle, le coude appuyé sur son casque et comme près de s'endormir; de même il y avait à Troyes toute une pléiade d'artistes qui s'appelaient Christophe Molu, Bachot, Jacques Juliot, Dominique le Florentin et François Gentil.

[1] «Novis plerumque rebus student...... in bello versantur..... deum «maxime Mercurium colunt..... hunc omnium inventorem artium ferunt.»

Ce qui les soutenait, ces admirables artistes, ce n'était pas tant la piété individuelle, le faste des tombeaux, les opulentes corporations et les riches abbayes, que l'amour de leur art uni à une extrême modération de désirs. Ils savaient vivre modestement dans leur province, contents d'y exécuter les sculptures des autels et celles des mausolées, aux applaudissements de leurs concitoyens, qui, fiers de leurs talents, les traitaient avec une noble considération; témoin ce compte de l'église Sainte-Madeleine, où notre Dominique est dénommé *maître Dominique;* celui de Saint-Pierre, où Gentil est appelé *messire François Gentil;* l'épitaphe de Jacques Juliot, qui le qualifie de *noble homme;* témoin encore la ville de Toulouse faisant dorer, après la mort de Bachelier, toutes ses sculptures, si bien qu'un siècle après Hilaire Pater s'en plaignait en disant : *Mes patriotes gâtent ses plus beaux ouvrages avec le plâtre et la dorure*[1].

Ce sont donc les noms et les œuvres des artistes de l'école de Troyes qu'il nous faut maintenant passer en revue, afin d'apprendre à les connaître et de découvrir si, parmi ces artistes, il n'en était pas qui eussent été capables d'exécuter les magistrales sculptures de Saint-Jean.

Disons d'abord que nous ne croyons pas que les bas-reliefs de Saint-Jean soient de Christophe Molu, parce qu'il était imagier en bois, plutôt que sculpteur sur marbre ou sur pierre. Il vivait à la fin du xve siècle, et les premières années du xvie correspondent au temps de ses plus grands succès. « Nos aïeux, dit Grosley, l'employaient à sculpter des tabernacles, des autels et des « retables distribués en compartiments ou en petites figures détachées et découpées. Le ciseau de Molu n'a ni dans le goût, « ni dans l'exécution, le mérite de celui de Dominique, ni de « Juliot ; mais il rend bien les armes et les usages du temps. « On y trouve quelques heureuses expressions. Il fait honneur au « courage, à la patience de l'artiste et aux efforts que faisait l'art « pour sortir de la barbarie[2]. » Ses œuvres principales étaient d'ailleurs connues et nous savons qu'il avait exécuté pour le maître-

[1] Hil. Pater, *Songe énigmatique sur la peinture*, p. 30.

[2] Grosley, *Œuvres inédites*, t. II, p. 205.

autel de Saint-Remy un grand retable représentant la Passion dans ses moindres détails; qu'il était l'auteur d'un retable pour l'autel de Saint-Sébastien et d'un troisième retable pour l'autel de la Résurrection dans l'église de la Madeleine; enfin qu'on avait placé dans l'attique du jubé de Saint-Étienne un bas-relief de sa main, représentant le martyre de saint Étienne[1]. Mais nulle part nous n'avons vu qu'on lui ait jamais attribué les bas-reliefs de Saint-Jean, et il paraît d'ailleurs que tous *ces ouvrages, qui faisaient honneur au courage et à la patience de l'artiste,* n'étaient pas très-appréciés, puisque, dès le commencement du XVIIIe siècle, on avait relégué dans une chapelle secondaire le grand retable de Saint-Remy et détruit celui de Saint-Sébastien, si bien que Grosley, en présence de la disparition successive des grands travaux de Molu, ses meilleurs sans aucun doute, se croyait obligé de prendre leur défense en disant que quelques-unes de ses productions mériteraient d'être conservées comme monuments de l'histoire de l'art. Nous n'en dirons pas davantage sur Christophe Molu, car il est incontestable qu'il ne saurait être considéré comme l'auteur de nos bas-reliefs, qui ont toujours été tenus en trop haute estime pour qu'on pût les reléguer dans les curiosités de l'histoire.

Serait-ce Jacques Bachot qui les aurait sculptés? Il est bien peu connu, quoiqu'il soit né à Troyes. Il avait précédé Gentil, et son nom serait peut-être oublié si un écrivain nommé *Chateauron,* natif également de Troyes, dans le récit d'un pèlerinage qu'il fit en 1532 à l'abbaye de Saint-Nicolas en Lorraine, n'avait dit qu'une *représentation de la mise au sépulcre qui s'y voyait était l'œuvre de Jacques Bachot, tailleur d'images, un des plus singuliers ouvriers de France*[2]. Comme on ne connaît rien autre chose de lui, et que, d'ailleurs, il semble s'être expatrié et fixé en Lorraine, il est peu probable que nos bas-reliefs soient de lui.

Seraient-ils de Jacques Juliot? Ici, nous devons l'avouer, les raisons qui se présentent à l'appui de cette opinion paraissent plus sérieuses. Ainsi M. Arnaud, le savant et laborieux auteur du

[1] Archives de l'Aube, *Comptes des églises de Troyes,* passim.

[2] Chateauron, *Voyage à Saint-Nicolas;* Dom Calmet, *Histoire de Lorraine,* t. IV, *Bibl. lorraine,* col. 69.

Voyage archéologique dans l'Aube, le pensait, et sa compétence en matière d'art est tellement incontestable qu'une pareille attribution de sa part a beaucoup de gravité et mérite d'être examinée avec attention. Voici comment M. Arnaud s'exprime au sujet de Juliot :

« Quels qu'aient été le talent et la réputation d'un artiste, il est « bien près de rester dans l'oubli quand la plupart de ses ou- « vrages n'existent plus et qu'on ignore le temps et le lieu de sa « naissance.

« Tel eût été le sort de Juliot, si un morceau de sa main, échappé « aux ravages de la révolution, ne nous fournissait l'occasion de « rappeler son souvenir. C'est un bas-relief représentant la Cène « et qui se trouve dans l'église de Saint-Jean. Il mérite d'être pu- « blié et prouve que l'artiste connaissait l'Italie et y était allé pui- « ser quelques inspirations.

« Ce bas-relief était attribué par Grosley à Gentil de Troyes, « mais un dessin à la plume, portant la signature de Juliot, nous « apprend qu'il était l'auteur de cet ouvrage, dont le dessin offre « la première pensée; on n'y trouve d'ailleurs pour le style aucun « rapport avec les ouvrages de Gentil [1]. »

Nous nous demandons pourquoi M. Arnaud s'est arrêté à la Cène et n'a pas attribué les trois bas-reliefs à Juliot? Est-ce parce qu'il les croyait d'auteurs différents? Ce serait une erreur, car, ainsi que nous croyons l'avoir établi, l'enchaînement des trois scènes est tel, le faire de l'artiste et les personnages sont tellement identiques qu'il est impossible de les isoler, et que l'auteur de l'un des bas-reliefs est assurément celui des deux autres.

Nous avouons cependant qu'en présence d'une affirmation aussi positive que celle de M. Arnaud nous nous sommes trouvé longtemps désarmé parce qu'elle paraissait renfermer la preuve la plus irrécusable qu'on puisse offrir à l'appui d'une attribution : un carton daté et signé de son auteur et venant s'adapter de tous points à une œuvre d'art demeurée anonyme. Nous savions de plus que Juliot était un artiste de talent, puisque c'était lui qui avait

[1] *Antiquités de la ville de Troyes* p 5.

sculpté le retable de l'abbaye de Larrivour, longtemps attribué par Grosley à Gentil et à Dominique, et dont le père Martène, à la fin du XVII[e] siècle, parlait en ces termes : « Le retable de l'autel est « quelque chose d'admirable. Il est fait d'un jaspe de Venise; on « y voit la vie de la Vierge en bas-reliefs d'un travail qui semble « surpasser l'art. Toutes les figures sont admirables; il y en a, si « l'on en croit M. Girardon, le plus habile sculpteur de nos jours, « qu'on ne payerait pas leur pesant d'or [1]. » Grosley avait fini par reconnaître son erreur, car il disait, à la page 3 de ses *Éphémérides* de l'année 1765 : « Étonné de la prodigieuse quantité d'ou- « vrages que la tradition attribue à Dominique et Gentil, je n'ai « rien négligé pour acquérir quelques lumières sur les artistes « contemporains qui travaillaient, ou conjointement, ou en con- « currence avec eux. Cette recherche m'a procuré, de la part de « M. le prieur de Larrivour, l'original du traité, passé en 1539, « entre sa maison et Jacques Juliot, marchand tailleur d'images, « demeurant à Troyes, pour le retable dont il est parlé plus bas « à l'article de Saint-Nizier. Après avoir déchiffré ce traité, qui est « à peine lisible, j'en ai fait passer des copies à ceux qui forment « des recueils sur ces objets, en les invitant à recueillir tous les « documents relatifs à notre école troyenne. »

Juliot avait également exécuté, pour l'église de Saint-Nizier, un beau retable, dont Grosley nous a conservé la description : « On y « voit, disait-il, dans quatre compartiments chargés de person- « nages et accompagnés de bas-reliefs, les principaux événements « de la vie de la Vierge. Cette pièce d'albâtre oriental est d'une « moindre proportion, mais de la même main, du même goût et « de la même beauté que le retable de l'autel de l'abbaye de Lar- « rivour, à trois lieues de Troyes [2]. »

Heureusement, pour le véritable auteur des bas-reliefs de Saint-Jean, que non-seulement le dessin à la plume dont parle M. Arnaud existe dans la riche collection de notre excellent ami, M. Julien Gréau, mais encore que nous y avons découvert trois des bas-reliefs de l'ancienne abbaye de Larrivour, et que le retable

[1] *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, t. I, p. 94.

[2] Grosley, *Éphémérides*, 1766, p. 25 et 26.

de Saint-Nizier n'a pas entièrement péri, puisque le musée de Troyes a pu, il y a quelques années, recueillir des fragments de ce retable, retrouvés, d'une manière inattendue, sous le dallage de l'église même de Saint-Nizier. Il ne nous manque donc aucune des pièces de comparaison nécessaires pour établir si Jacques Juliot est vraiment l'auteur du retable de Saint-Jean.

Commençons par le dessin. M. Arnaud dit qu'il porte la signature de Juliot; nous en doutons très-fort, quoiqu'on y lise : *Noble Jacque Juilliot 1552, sculpteur.* Pour nous, c'est une attribution écrite par une main étrangère, rien de plus; car Juliot, signant un de ses cartons ne se serait pas qualifié de *noble :* c'eût été contraire aux habitudes de modestie des artistes du xvie siècle; encore moins eût-il écrit qu'il était sculpteur; il le savait trop bien pour croire que personne pût l'ignorer; et surtout, signant son nom, il n'en eût pas altéré l'orthographe et mis *Juilliot,* au lieu de *Juliot,* qu'on voit écrit sur un portrait contemporain, dont le dessin nous a été conservé par M. Arnaud [1], et sur la pierre tombale consacrée à sa mémoire à l'entrée du chœur de l'église de Saint-Urbain.

Examinons donc si M. Arnaud, qui n'a pas pris garde à ces détails, pourtant assez importants, a mieux vu le dessin et surtout s'il l'a attentivement comparé au bas-relief dont, suivant lui, il offrirait la première pensée.

Or je dois avouer qu'à l'exception du sujet, qui est identique, et de l'ordonnance, à peu près pareille, je ne trouve aucune ressemblance entre le dessin et le bas-relief de la Cène. A Saint-Jean, la salle du banquet a de la profondeur; deux rangs de colonnes, les premières cannelées, les secondes unies, précèdent les pilastres qui sont entre des portiques géminés formant le fond de la salle. Des chapiteaux aux volutes saillantes et aux sculptures d'une riche fantaisie surmontent les colonnes, qui soutiennent un attique alternativement fuselé et orné d'arabesques et un plafond divisé en caissons carrés, au milieu et sur les nervures desquels s'étalent ou courent des feuillages finement découpés. Tandis

[1] *Antiquités de la ville de Troyes.*

que, dans le dessin, la table est placée en avant de cinq portiques, qui sont appuyés sur de lourds pilastres doriques montant jusqu'à un plafond, dont les caissons sont uniformément décorés de cercles coupés, au quart de leur circonférence, par des plates-bandes droites. A chaque extrémité de la salle, s'élève en saillie une colonne corinthienne qui supporte un attique orné de feuillages courants, avec un vase au milieu, accosté de deux griffons. Quant à la table, elle est, au retable de Saint-Jean, soutenue sur des pieds d'une élégance exquise, se composant d'arcs-boutants feuillagés dans le style fleuri et touffu du xve siècle, et sur lesquels s'appuient des génies jouant de la flûte ou du tambourin. Des niches ornent les pieds-droits et l'artiste y a placé de ravissantes statuettes d'après l'antique. Dans le dessin, au contraire, la table est supportée par des pieds en gaîne, terminés par des mascarons et des volutes fantastiques qui annoncent déjà la dégénérescence de l'art charmant de la renaissance. Puis, dans le dessin, la nappe est trop longue, elle laisse à peine entrevoir les pieds des convives, tandis qu'à Saint-Jean elle a la mesure voulue, et ne masque ni un pied, ni une jambe, ni une draperie.

Enfin, à Saint-Jean, le Christ tient son calice de la main droite, et, inclinant doucement la tête pour éviter sans doute de laisser tomber un regard accusateur sur Judas, il lève la main gauche de son côté en paraissant dire : *l'un de vous me trahira!* Saint Jean croise les bras et sa physionomie exprime la plus profonde douleur; Judas, debout à l'extrémité de la table, avance la main vers un des plats. Dans le dessin, au contraire, Jésus étend les bras et lève les yeux au ciel, saint Jean appuie sa tête sur lui, et Judas, mécontent, semble faire un mouvement en arrière, en sorte que, si nous voulions relever, l'une après l'autre, toutes les différences, nous ne trouverions ni un personnage, ni une attitude, ni même un seul détail conformes.

Nous avons donc le droit de dire que jamais œuvres ne furent plus dissemblables, et qu'assurément ce n'est ni la même pensée qui a conçu, ni la même main qui a exécuté le dessin que nous venons de décrire et le bas-relief de la Cène de Saint-Jean.

Mais ce n'est pas tout encore, et, puisque nous analysons le dessin dont il s'agit, il me semble que nous ne saurions plus longtemps différer une remarque décisive, c'est qu'il est daté de 1552, tandis que le retable de Saint-Jean, ainsi que nous allons bientôt l'établir, était, depuis l'année 1542, terminé et mis en place. Nous aurions pu nous contenter d'une preuve qui constitue ce dessin en retard de dix ans sur le bas-relief, si nous n'avions tenu à contrôler attentivement l'opinion de M. Arnaud, pour démontrer son erreur et écarter à tout jamais ce dessin de la question d'attribution des bas-reliefs de Saint-Jean.

Cela établi, voyons donc si l'étude des bas-reliefs de Larrivour et de Saint-Nizier sera plus favorable à Juliot.

Les bas-reliefs de Larrivour, qui, au dire de dom Martène, avaient charmé Girardon lui-même, existent encore, avons-nous dit. Deux d'entre eux ont été retrouvés à Larrivour, lors des fouilles pratiquées sur l'emplacement de l'ancienne abbaye; le troisième avait été apporté à Troyes et donné au dernier curé de Saint-Nicolas. M. Julien Gréau, qui possédait depuis longtemps les deux premiers, frappé de l'air de famille du troisième, l'a également recueilli et nous a ainsi procuré le moyen de connaître Juliot dans une de ses œuvres les plus vantées.

Le premier bas-relief contient deux scènes: d'abord la Naissance de la Vierge, avec sainte Anne, couchée sur un lit entre des couvertures et appuyée sur un oreiller; une servante est auprès d'elle; ensuite l'Entrée de la Mère de Dieu dans le temple; on y voit le temple, les degrés d'un escalier y conduisant; le prophète Zacharie, debout à la porte et revêtu de ses habits pontificaux; la sainte Vierge, âgée de trois ans, montant les degrés; derrière elle, Joachim la regardant. Dans ce bas-relief, la sainte Vierge, qui était sur les premiers degrés, a complétement disparu.

Le second bas-relief représente le Mariage de la sainte Vierge et de saint Joseph, avec les mêmes détails à peu près que dans un vitrail de Saint-Martin de Troyes; puis l'Annonciation; Marie, agenouillée sous un vaste baldaquin, et l'ange lui annonçant qu'elle a été choisie pour être la Mère du Fils de Dieu.

Le troisième bas-relief, auquel manque la partie centrale, devait

représenter l'Adoration des Mages, dont on voit les gardes assez bien conservés.

Or j'ai très-attentivement étudié ces trois bas-reliefs, qui sont en marbre blanc; j'y trouve de l'adresse, un faire assurément habile, une facilité séduisante, mais pas de correction, de la sécheresse, de la minutie et malheureusement aussi un dessin tellement flottant que les proportions varient d'une scène à l'autre sans respect pour l'identité des personnages. Et comme la raison de ces variantes dans un même monument et dans des scènes qui se suivent et s'enchaînent ne saurait s'expliquer, elles ne peuvent être attribuées qu'aux entraînements d'un ciseau qui, dans la rapidité de ses évolutions, grandissait ou rapetissait involontairement les personnages, ou qu'à l'insuffisance des études premières. On sent d'ailleurs, en examinant ces morceaux, que l'artiste devait faire vite, par conséquent de pratique, sans modèles ni maquettes préalables.

Ces défauts, je les retrouve également dans les bas-reliefs de Saint-Nizier. Eux aussi pèchent par l'arrangement, et les scènes y manquent d'unité. J'y vois, pour ainsi dire, confondus et mêlés, l'enfant Jésus entre Marie sa mère et sainte Élisabeth, une jeune fille descendant les marches d'un escalier, une mère allaitant son enfant et des spectateurs en costume du XVIe siècle regardant aux fenêtres. Que font en haut ces deux anges qui se tiennent sous le bras et, au-dessous du groupe de la Vierge, cet ange entr'ouvrant un livre devant un de ses collègues? Est-ce pour y trouver l'explication de ce qui se passe autour de lui? Puis, quelle mollesse dans le modelé des mains et en même temps quelle roideur dans les doigts! Ici encore, le dessin est incertain, le ciseau hésitant et, au lieu de dominer le marbre, il semble se plier à toutes ses exigences. Ce n'est pas ainsi que procèdent les grands artistes : *Je traite le marbre en ennemi qui me cache ma statue,* disait Michel-Ange. Et notre Puget : *Sachez que le marbre tremble devant moi, pour si grosse que soit la pièce.* Pourquoi les personnages du retable de Saint-Nizier sont-ils tantôt en ronde bosse et tantôt en bas-relief, et leurs jambes si longues et parfois si volumineuses? La science du nu est donc à peu près absente, et il semble que l'on

ait devant les yeux des vêtements drapés en façon de personnages plutôt que des figures vivantes.

Que si, après avoir quitté ces sculptures, l'on revient aux bas-reliefs de Saint-Jean, quelle unité n'y trouve-t-on pas! Comme chaque personnage est à sa place et concourt admirablement à l'ensemble! Quelles expressions senties, quelle noblesse d'attitudes, quel esprit dans la touche et pourtant quel modelé ferme et simple tout à la fois! quelle justesse dans les proportions, quelle délicatesse dans les mains, quelle finesse dans les pieds! Ici, tout parle, tout émeut, tout entraîne; on croit assister à ce drame touchant et terrible! C'est bien avec cette humilité que Jésus a dù laver les pieds à ses disciples, avec cette douceur attristée qu'il leur a annoncé sa mort prochaine, causée par la trahison d'un des siens; avec cette violence désespérée que Judas est venu confesser son crime, avec ce dédain sardonique qu'il a été reçu. Le grand artiste qui a conçu et exécuté ces bas-reliefs avait l'inspiration, il avait le génie, et il lui avait fallu de plus un travail opiniâtre et l'étude des grands modèles pour développer ses heureuses qualités.

D'ailleurs, en recherchant dans les comptes de Saint-Jean, nous ne trouvons le nom de Juliot mentionné qu'une seule fois, encore est-ce en 1511 :

« Payé à Jacques Juliot, tailleur d'ymaiges, pour avoir retaillé « ladicte table (de l'autel N. D.) et enrichie de brodures et autres « ouvraiges, et avoir fait deux parquects de pierre à plusieurs « ymaiges eslevés, mis par hault aux deux bouts à ladicte table, « et fait cinq éntrepieds soulz la grande N. D. et anges estans « au-dessus de ladicte table, la somme de LXIX livres XV s. [1] »

Il n'est pas question de Juliot dans les comptes de Saint-Nicolas, Saint-Pantaléon et Saint-Pierre, et nous ne trouvons son nom cité qu'une seule fois dans ceux de Sainte-Madeleine, encore est-ce à propos d'une dépense de maçonnerie exécutée au portail, afin, dit le compte, *de rependre les portes neufves que l'on a faites* :

« En la semaine commençant le XIII[e] jour d'avril 1516,

« Payé à Jacques Juliot, tailleur d'ymaiges, demourant près Saint-

[1] Archiv. de l'Aube, *Saint-Jean*, reg. 522.

« Urbain en la rue Moyenne, pour quatre petitz blocz de pierre « de Tonnerre pour ledict portail, LIX livres [1]. »

Or, pour avoir pu enrichir la table de l'autel Notre-Dame de Saint-Jean de bordures et d'images dès l'année 1511, il fallait que Juliot ne fût pas très-jeune et nous allons bientôt voir, par la date incontestable de nos bas-reliefs, que Jacques Juliot devait être âgé à l'époque où fut exécutée une œuvre qui décèle l'imagination et la verve de la jeunesse.

Juliot était donc né à Troyes, dans le dernier quart du XVe siècle, puisque, dès le commencement du XVIe, il était en possession de la faveur publique et qu'il « sculptait, pour cette ville et ses envi- « rons, des images et des bas-reliefs, remarquables par la finesse « et la facilité [2]. » C'est M. Arnaud lui-même qui le dit, en ajoutant qu'il l'a appris par plusieurs marchés faits entre Juliot et différentes maisons religieuses.

Puis M. Arnaud, frappé comme nous de ces étonnantes reproductions de statues antiques, ajoute : « Le bas-relief de la Cène « prouve que *l'artiste connaissait l'Italie et qu'il y était allé puiser quel- « ques inspirations.* » Mais, comme il ne détermine pas l'époque du voyage, nous avouons que nous hésitons à croire qu'un artiste, attaché, dès 1511, à des travaux importants dans les églises et les environs de Troyes, les ait tout à coup abandonnés, afin de se perfectionner dans un art où il devait se croire d'autant plus habile qu'il était recherché de tous côtés pour l'exécution de grands travaux.

Enfin, et c'est par là que nous finissons, puisque Juliot avait, comme dit M. Arnaud, *sculpté plusieurs bas-reliefs remarquables,* comment expliquer qu'aucun auteur contemporain ne parle de lui, pas plus que nos vieux chroniqueurs, ni plus tard Girardon, admirateur si enthousiaste des bas-reliefs de Saint-Jean qu'il voulait faire en leur honneur le sacrifice du maître-autel décoré par lui et qui avait été élevé en 1664 sur les dessins de Noblet, architecte des ouvrages publics de Paris. On savait que le retable

[1] Archiv. de l'Aube, *Fonds de Sainte-Madeleine,* reg. 858.

[2] Arnaud, *Antiq. de la ville de Troyes,* p. 5.

de Larrivour et celui de Saint-Nizier, étaient de Jacques Juliot, et cependant, dès le milieu du XVIIIe siècle, Grosley se plaignait du peu de soin que l'on apportait à la conservation du premier, ce qui devait, disait-il, procurer *incessamment la destruction de tout le reste,* et de ce qu'on *avait relégué le second dans une petite chapelle collatérale* [1].

Il est donc certain que le nom de Juliot aurait disparu sans sa tombe, qui est à Saint-Urbain, parce que ses œuvres n'appartiennent pas au grand art et qu'elles ne l'ont pas suffisamment soutenu. C'est donc le cas de dire qu'en quelque estime que ses contemporains l'aient eu, Juliot a fait paisiblement dans sa ville natale son métier de marchand tailleur d'images, mais qu'il ne s'est jamais senti attirer vers les éblouissantes visions d'un idéal supérieur, ni toucher par cette flamme d'en haut, qui fait les grands artistes, et qu'on nomme le talent quand elle n'est pas le génie.

Puisque les bas-reliefs de Saint-Jean ne sont pas de Juliot, seraient-ils de Dominique et de Gentil, ainsi que Du Halle, Grosley et Courtalon, l'ont successivement répété? Sachons d'abord quels étaient ces artistes dont les œuvres sont chez nous considérables, et dont pourtant la renommée n'a guère franchi les étroites limites de notre province de Champagne.

Le premier, Dominique *del Barbiere,* ou *Domenico Rinuccini,* plus connu sous le nom de *Dominique le Florentin,* était né à Florence dans les premières années du XVIe siècle. Il avait grandi dans la contemplation des antiques et dans l'étude de l'œuvre grandiose de Michel-Ange, qui était dans toute la force de l'âge et du talent lorsque Dominique entrait dans la vie. Puis il était devenu l'élève de Primaticcio, qui, architecte autant que peintre et sculpteur, avait besoin de talents éprouvés pour conduire à bonne fin les immenses travaux entrepris par lui à la cour de François Ier.

Il l'avait donc accompagné en France, et, après avoir concouru pour une très-large part aux décorations et aux sculptures exécutées à Meudon et à Fontainebleau, sur les dessins du Prima-

[1] Grosley, *Éphémérides,* 1765, p. 23.

tice, il avait suivi son maître à Troyes, lorsqu'il y était venu prendre possession de son abbaye. Dominique avait trouvé là toute une série de travaux intéressants à exécuter et plus d'indépendance peut-être qu'auprès du directeur des bâtiments royaux de François Ier. Personne n'avait encore osé dire *notre ennemi c'est notre maître,* mais le sentiment avait devancé la formule, et Dominique avait été heureux de s'affranchir d'une tutelle devenue pour lui pesante. Il s'était donc mis à l'œuvre, et, ses travaux croissant chaque jour avec sa renommée, il avait été recherché à l'envi par les riches abbayes, les églises et les corporations de Troyes. Il ne suffisait plus à ses commandes, lorsque, jetant les yeux autour de lui, il rencontra un artiste plus jeune que lui de quelques années, unissant à la plus heureuse imagination la sûreté magistrale d'un ciseau déjà façonné à la grande sculpture : c'était François Gentil, qui, né sur les confins de la Champagne et de la Bourgogne, avait puisé dans l'accident de sa naissance les doubles rayons de son génie, la facilité, l'esprit, la grâce naïve, relevée par la verve et la fougue d'une nature éminemment impressionnable, mais généreuse jusque dans ses emportements. François Gentil était d'une famille originaire des Riceys [1]. Son père, nommé *Edme Gentilz,* était un de ces modestes artistes que les ressources et les travaux mieux payés d'une grande ville avaient, au commencement du XVIe siècle, attiré à Troyes, car nous trouvons, dès l'année 1520, son nom mentionné dans la cathédrale de Troyes.

« Payé à Edme Gentilz, paintre, pour la peinture des deux « clefs, ensemble le feuillage et escussons entaillés pour les deux « voltes de la chapelle Droyn, esquelles clefs sont les armes du « révérend père en Dieu monseigneur de Troyes et Droyn de « la Marche. Par marché païé x l. [2]. »

A quelle époque François Gentil était-il né? On l'ignore. Toutefois ses premiers travaux et la date de sa mort, arrivée en 1588, peuvent faire présumer qu'il était né vers 1510. A quelle école s'était-il formé? On ne le sait pas davantage; seulement il est assez

[1] *Biograph. univ.* deuxième édition, t. XVI, p. 191.

[2] Archives de l'Aube, *Comptes de la fabrique de l'église de Troyes,* du dimanche après la Madeleine 1520, et au même jour 1521.

probable qu'à la faveur des guerres d'Italie il avait visité Milan, Bologne, Rome, Florence, et reçu peut-être les conseils du Buonarotti, puisque ses œuvres reflètent la fierté, le grand style, l'exécution large et hardie, et parfois la sombre majesté du maître de Florence.

Dominique avait donc été charmé de se lier avec un artiste de Troyes, connaissant comme lui l'Italie, comme lui épris des beautés de l'antique, ayant comme lui le culte du grand artiste de Florence; et leur amitié, fortifiée et grandie dans une parfaite communauté de sentiments et de vues, avait produit le concours bien rare de deux artistes si intimement unis dans quelques-unes de leurs œuvres qu'il serait impossible aujourd'hui de faire la part de l'un ou de l'autre. Il est à croire, toutefois, qu'à Gentil, qui était, comme Michel-Ange, sculpteur et architecte, appartenait plus spécialement l'ordonnance générale des compositions et tout ce qui en elles exigeait de l'accent, de la force et de l'énergie, et que Dominique se réservait l'exécution des parties qui demandaient de la délicatesse, de la suavité et les caresses d'un ciseau plus doux. Ce qui demeure assuré, c'est que les travaux de Dominique, dans les palais de Meudon et de Fontainebleau, avaient été regardés comme autant de chefs-d'œuvre, et que François Ier, émerveillé de son talent, l'avait mandé de Troyes, mais qu'il avait constamment refusé de quitter sa patrie d'adoption.

Quant à Gentil, après avoir enrichi nos églises de nombreux bas-reliefs et statues, fait plusieurs mausolées et entre autres celui du cardinal de Givry, qu'on admirait avant la révolution dans la cathédrale de Langres, il était allé dans cette dernière ville sculpter, pour l'église de Saint-Martin, un Christ plus grand que nature, qui est peut-être son chef-d'œuvre, parce qu'il réunit toutes les perfections, noblesse des lignes, vérité des proportions, justesse des attaches, expression au plus haut point douloureuse, et qu'au dire des maîtres de la sculpture c'est peut-être le plus admirable Christ qu'il y ait en France. Au surplus, l'école des beaux-arts de Paris, qui tient à réunir pour ses élèves les plus fameux modèles de la sculpture de tous les temps, en avait jugé ainsi, puisqu'elle avait décidé, il y a quelques années, que ce Christ

magnifique serait moulé et même coulé en bronze, quoique nous ne saurions dire si ce projet a reçu son exécution.

Toutefois, que parlons-nous du Christ de Langres? N'avons-nous pas à Troyes le Christ à la colonne, d'une si émouvante expression dans sa pose accablée! Ah! que c'est bien là l'Homme-Dieu, prêt à succomber sous le poids de la fatigue morale, plus encore que sous celui des outrages. Comme on sent la toute-puissance dans cette tête que la douleur incline, mais que la résignation va relever. Il semble que Jésus délibère avec lui-même s'il ne brisera pas les indignes liens qui l'attachent à la colonne, et si, comme Samson, il ne fera pas tomber la salle du festin sur ce monde coupable qu'il est venu sauver. Non, cependant, son Père l'a voulu; il l'a promis, il accomplira le sacrifice, la mort sera un instant maîtresse de ce corps que Gentil a deviné; car, après l'Ascension, nul œil humain n'a pu le voir, et il a été emporté triomphant jusqu'aux cieux. Est-ce une œuvre assez vue, assez admirée parmi nous, et cette sublime statue, qu'une enluminure déplorable défigure, reprendra-t-elle un jour sa noble physionomie? Qu'il nous soit permis de l'espérer pour l'honneur de notre ville et pour le respect d'un ouvrage qui le dispute, par sa grandeur et sa majesté, aux plus belles statues que nous ait léguées l'antiquité, si même elle ne les dépasse. Le Jupiter du Vatican, sans doute, est magnifique; toutefois il n'est qu'un homme revêtu de toutes les beautés du corps humain et, je n'y rencontre ni cette intelligence, ni ce regard qui ébranlait l'Olympe, *nutu tremefecit Olympum,* tandis que le Christ à la colonne unit la pensée aux plus idéales perfections; il respire, il souffre, et la pierre a gardé tous les frémissements d'une âme divine qui a consenti à subir les outrages des hommes quand il lui aurait suffi d'un seul mouvement de sa volonté pour les anéantir eux et le monde.

Voilà donc quels sculpteurs, nous devrions dire quels grands maîtres la ville de Troyes possédait au XVIe siècle; aussi, qu'avait-elle besoin d'aller au loin chercher des artistes pour embellir ses églises et décorer ses autels? C'est pourquoi tous ceux à qui il était donné de les visiter ne s'y trompaient pas : ni le chevalier Bernin, qui, retournant en Italie, s'était arrêté à Troyes pour

voir et dessiner les bas-reliefs et les statues de Gentil et de Dominique, et qui s'en arrachait à regret, après un séjour de deux mois en disant, quoiqu'il fût *parcus laudator et infrequens*[1], que *Troyes était véritablement une petite Rome;* ni Girardon, que leur vue entraînait irrésistiblement vers la sculpture et qui abandonnait sa ville natale pour entrer dans l'atelier des Anguier; ni Sauval, ni dom Martène, ni Piganiol, dont nous allons bientôt reproduire les éloges.

Et comme on les aimait, comme on en prenait soin de ces belles choses! et non-seulement on employait un peintre-verrier pour réparer ou *raccoutrer,* comme on disait alors, le moindre accident survenu aux verrières, mais on préférait *payer dix sous aux clercs, le jour des brandons, pour boucher les saints,* que de laisser une main profane s'approcher de ces fragiles merveilles. *On faisait dorer par maître Dominique l'autel de Saint-François,* et, afin qu'une douce et sereine lumière vînt illuminer tous ces chefs-d'œuvre, *les marguilliers de Saint-Jean, au mois d'octobre 1559, faisaient blanchir la nef de la vieille église et les hautes et basses chapelles, et pour ce ils donnaient 100 livres,* et, attendu qu'il avait pu tomber un peu de poussière sur les retables et les statues, *on achetait à Camus, pelletier, des queues de renard moyennant dix sous, afin d'épousseter les ymages*[2]. Avons-nous une pareille sollicitude aujourd'hui? Je me contente de faire la question sans oser la résoudre.

Si donc nous avions voulu accepter une opinion toute faite, nous aurions pu poser ici la plume et nous contenter de dire, puisque les bas-reliefs de Saint-Jean ne sont, ni de Christophe Molu, ni de Bachot, ni de Jacques Juliot, il faut qu'ils soient nécessairement de Dominique et de Gentil. Mais nous avons pensé que des conjectures, quelque plausibles qu'elles soient, ne sauraient suffire à l'impartialité de l'histoire, et, puisqu'on la représente tenant des tablettes de bronze, il faut bien que les documents qu'on lui apporte soient sévèrement vérifiés pour être dignes d'y être inscrits.

Nous avons donc continué nos investigations, et nous avons eu

[1] Grosley, *Éphémérides,* 1764, 65.

[2] *Comptes de la fabrique de l'église Saint-Jean,* passim.

le bonheur de rencontrer des documents qui vont droit à la question qui nous occupe. Ainsi nous avons d'abord découvert qu'au mois de septembre 1536 la vitre de la chapelle des tanneurs, à Saint-Jean, avait été donnée par la femme de Jean Festuot, tanneur [1].

Ce qui nous autorise à penser qu'à la suite du terrible incendie qui avait éclaté à Troyes, le 24 mai 1524, et dévoré presque entièrement la partie haute de la ville, et notamment les églises de Saint-Nicolas, Saint-Pantaléon, et moitié de l'église Saint-Jean, à partir du grand portail, toutes les chapelles entourant le chœur avaient dû être refaites [2]. Puis un autre motif était encore venu s'ajouter pour hâter cette réfection des chapelles latérales, c'est que la réforme faisait de grands progrès et que les protestants avaient osé présenter à Charles-Quint, présidant la diète d'Augsbourg, la fameuse confession de foi rédigée par Mélanchthon et signée par trois électeurs, cinquante-neuf évêques et abbés, cinquante-cinq princes, comtes et barons, et trente-neuf villes impériales. Le catholicisme s'était donc senti attaqué dans son existence même, et partout en Europe, et surtout en France, il avait fait d'immenses efforts pour appeler à lui ou retenir les esprits ardents ou inquiets prêts à l'abandonner. Et comme rien n'est plus propre à ranimer la foi chancelante que les sacrifices que l'on s'impose pour elle, l'église de Saint-Jean avait fait un appel pressant à ses nombreuses corporations et confréries afin de donner au culte un éclat et un lustre nouveaux. On avait donc refait à neuf la plupart des chapelles, celle des tanneurs était du nombre, et, les vitraux destinés à orner la fenêtre ayant été prêts avant le

[1] *Ms. de Sémillard*, t. II.

[2] « L'an mil v^c^ xxiii, xxive jour de may, par gens iniques, pervers et remplis « de malice, ennemis mortels du royaulme de France, Hannoiers, Barbançons, « Armagnacs, Bourbonnois, Lymosins et aultres ennemyns de Champaigne et « ayans la noble ville de Troyes, chef de toute la Champaigne, pour recom- « mandée, fut audict jour ladicte ville fort domachée et en icelle fut mis feu si « horrible et véhément appelé *feu d'Aritrain id est de Trecis*, en plus de cent « places pour celle nuyt, tellement que par iceluy feu furent sept eeglises con- « sumées et mises en ruines, assavoir : l'église Sainct-Jehan, S. Pantalhéon, S. Ni- « colas, le Temple, S. Esprit, S. Bernard. » (*Archives historiques de l'Aube*, p. 440.)

retable ils avaient été mis en place en septembre 1536, un mois environ avant la fête de la communauté des tanneurs.

Puis, le retable fini et posé, la chapelle avait été terminée, et, comme les grands travaux amènent toujours des dégradations après eux, il avait fallu réparer la verrière donnée par la femme de Jean Festuot, aussi lisons-nous, dans les comptes, qu'il avait été payé, en 1540, à François Potier, « verrier demourant à Troyes, la somme « de CV sous pour avoir raccoustré une verrière étant en la cha- « pelle des tanneurs. »

Les travaux s'étaient continués dans les autres chapelles, qui avaient été successivement restaurées et embellies par les corporations auxquelles elles appartenaient, et, lorsque tout avait été fini, une imposante cérémonie avait eu lieu à Saint-Jean, ainsi que le constate notre livre de comptes dans un article d'une éloquente précision :

« Le 11 décembre 1542, furent bénis à Saint-Jean sept autels « qui sont aux environs du chœur, savoir : l'autel de Saint-Sébas- « tien, l'autel de la Sainte-Couronne, l'autel de Sainte-Anne, ceux « de Sainte-Barbe, du Saint-Esprit, de la Trinité, de la chapelle « des tanneurs, par Odard Hennequin, évêque de Troyes, assisté « de plusieurs chanoines de Saint-Pierre, qui, après la céré- « monie, furent traités à dîner par M. Le Tartier, curé de Saint- « Jean, en la maison de sa mère. La dépense du festin fut faicte « par MM. les marguilliers et monta à 39 livres 8 sous[1]. »

Ainsi voilà qui est certain, c'est de 1535 à 1540, ou dans l'année 1542 au plus tard, que le retable de Saint-Jean a été exécuté, et par suite il est matériellement impossible que Dominique y ait pris la moindre part, puisque nous avons vu que c'était seulement à la fin de l'année 1544 ou au commencement de 1545 qu'il était arrivé pour la première fois à Troyes, à la suite du Primatice.

Interrogeons maintenant notre monument, et voyons s'il ne corroborerait pas cette date de 1535 à 1540?

[1] *Manuscrit de Breyer; — Manuscrit de Sémillard,* appartenant à la Bibliothèque de Troyes.

Le Christ, dans le bas-relief de la Cène, tient, de la main droite, un calice dont la coupe a été brisée, mais dont le pied, le nœud et la hauteur suffisent à indiquer un calice du commencement du XVIe siècle. Un des apôtres, debout à l'extrémité de la salle, présente un véritable vidrecome allemand, dont le galbe et les dimensions appartiennent à la même époque [1]. Les deux aiguières qui sont sous la table de la Cène, l'aiguière et le bassin gaudronnés du Lavement des pieds ressemblent à s'y méprendre aux modèles un peu massifs qu'exécutaient, soit en argent, soit en étain, les orfévres qui florissaient sous François Ier, et qui n'avaient pas encore subi l'influence de l'école de Fontainebleau, où d'ailleurs Benvenuto Cellini n'était arrivé qu'en 1540 [2]. Les aumônières brodées de perles que tient Judas dans la Cène et le Lavement des pieds, ainsi que le chapelet ou patenôtre qu'élève dans sa main un des apôtres debout dans la Cène, sont également du commencement du XVIe siècle, et l'on retrouve dans un tableau de l'école de Van Eyck, appartenant à M. Verhelst de Gand, les mêmes objets figurés trait pour trait. Il n'est pas jusqu'au couteau à lame turque que tient l'apôtre saint Pierre dans la Cène qui ne précise d'une façon indubitable l'époque de nos bas-reliefs, puisqu'il rappelle le cimeterre des Turcs et l'alliance monstrueuse de François Ier avec Soliman, contractée en haine de l'Autriche, ainsi que l'envahissement de la Hongrie par les Osmanlis, et l'épouvante de toute l'Europe en 1532, lorsqu'elle eut appris que Soliman s'avançait à la tête de trois cent mille hommes pour conquérir l'Allemagne. L'aumônière à ressort [3] de Judas, dans le troisième bas-relief, n'est-elle pas de la première moitié du XVIe siècle?

Quant aux costumes et aux coiffures des femmes du même bas-relief et à celui de Judas dans le Lavement des pieds et le troisième bas-relief, je les retrouve identiques dans les toiles peintes de l'Hôtel-Dieu de Reims, qui datent de 1525 à 1530, puisqu'elles

[1] Jules Labarte, *Collection Debruge-Duménil*, pl. I, n° 2.

[2] Benvenuto Cellini, *Della sua vita*, p. 171, 196.

[3] Ferdinand Séré, *Le moyen âge et la renaissance*, t. III. *Modes et costumes*, pl. 26.

furent faites par les ordres et aux dépens de messire Robert de Lenoncourt, mort archevêque de Reims en 1531 [1]. Ce sont les mêmes arrangements de toques et de cheveux, les mêmes sandales à retroussis ornementés, les mêmes agrafes entourées de perles que dans les *quatre histoires de la vie de la bonne sainte Suzanne, Judich et Holofernes, l'histoire d'Hester,* des toiles peintes de Reims. S'il y a quelques différences, elles tiennent seulement à ce que l'auteur de nos bas-reliefs avait voulu faire un peu d'archaïsme afin de reculer ses personnages dans les hautes époques et de les judaïser davantage. Mais il avait été ramené malgré lui à des costumes contemporains, en sorte que les manches des deux femmes sont exactement taillées sur le patron de celles des princesses de la cour de François Ier, ainsi qu'on peut s'en convaincre en parcourant les différentes planches du tome V des *Monuments de la monarchie française* de Montfaucon.

La mitre du prince des prêtres est encore de la Renaissance; elle retrace, par la forme, sa hauteur et ses broderies, soit la mitre précieuse donnée avant le milieu du XVIe siècle à la cathédrale de Reims, par le cardinal de Lorraine, et qui était estimée, dans un inventaire de 1659, 45,000 livres, soit les mitres des évêques siégeant à la gauche de François Ier, dans la représentation de l'arrêt de condamnation du connétable de Bourbon, parmi lesquels, pour le dire en passant, siégeait l'évêque de Troyes, quoiqu'il ne fût pas pair du royaume. Cette forme de la mitre est très-caractéristique, puisque ce n'est que plus tard que les mitres reprirent la forme haute de celles du XVe siècle, tout en restant moins effilées au sommet.

Le costume du guerrier qui se tient derrière le grand prêtre ne rappelle-t-il pas complétement les guerriers que le XVIe siècle s'est tant plu à reproduire sur les meubles, les tapisseries, les sculptures et jusque sur les monuments de cette époque? Si nous pouvions en douter, nous n'aurions qu'à jeter les yeux sur un livre imprimé à Rouen en 1551, et représentant Henri II faisant, le 2 octobre 1550, après la reddition de Boulogne par les Anglais,

[1] *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims,* par Louis Paris et C. Leberthais.

son entrée triomphante dans la ville de Rouen, sur un char appelé *le char d'heureuse fortune*, traîné par deux chevaux, conduits à la main par un guerrier ayant même barbe, même cuirasse, même jupe flottante, mêmes pieds nus et mêmes ornements de jambe que le guerrier de notre troisième bas-relief[1]. Si nous mentionnons ce livre, c'est pour montrer qu'imprimé dans une ville de province, quelques années après nos bas-reliefs, il n'avait rien imaginé et n'avait certainement reproduit que des types depuis longtemps consacrés. Puis nous voyons, derrière le grand prêtre et derrière le guerrier du troisième bas-relief, deux personnages coiffés de toques à plumes en tout semblables à celles que portaient le roi et les seigneurs de la cour au commencement du XVIe siècle, et elles sont d'une forme et d'une tournure trop significatives pour que nous croyions devoir insister sur ce témoignage contemporain du règne de François Ier.

Enfin l'architecture qui règne dans les trois bas-reliefs est celle dite *à plein cintre*, qui prévalut au commencement du XVIe siècle, dont Saint-Eustache de Paris est un parfait modèle, et qui, mêlant le sacré au profane, ajustait un chapiteau ogival aux crossettes saillantes et aux volutes capricieuses sur une colonne corinthienne ou dorique. Or on sait que la nef de Saint-Eustache fut élevée dans la première moitié du XVIe siècle, puisque les quatre premiers autels furent consacrés en 1549.

C'en est donc assez sur ce point, nos bas-reliefs sont nos témoins, attendu qu'eux-mêmes nous révèlent qu'ils ont été sculptés entre l'année 1535 et l'année 1540, époque à laquelle François Gentil était dans toute la force de l'âge et du talent.

Je trouve au surplus dans la comparaison des bas-reliefs de Saint-Jean avec le Christ à la colonne de Saint-Nicolas une preuve plus décisive encore de leur commune origine, c'est qu'il y a dans la Cène un apôtre assis à la droite de saint Pierre qui est assurément le prototype du Christ à la colonne. Et, comme je voulais étudier ce rapprochement tout à mon aise, j'ai pris le parti de faire mouler par un artiste habile l'apôtre de la Cène et le buste du Christ à la colonne, afin de pouvoir les placer l'un à côté de

[1] Montfaucon, *Monuments de la monarchie française*, t. V, pl. V.

l'autre et d'en faire la comparaison sous toutes les faces. Or, après un examen et un contrôle attentifs, je les ai trouvés si complétement identiques, que l'un est assurément le modèle de l'autre, et le Christ la reproduction grandie de l'apôtre. En effet, le mouvement de la tête est semblable, les traits sont les mêmes, la barbe pareillement massée et divisée, les cheveux modelés et relevés de la même façon, en sorte que qui voit l'un voit l'autre, ce qui démontre que ces deux têtes, inspirées par une même pensée, sont sorties du même ciseau. Il y a pourtant une différence, c'est que Gentil, afin de donner à son Christ une physionomie plus expressive et plus désolée, a fait retomber les cheveux de chaque côté des tempes, tout en les groupant de la même manière.

La conclusion nous paraît facile à tirer. Puisque Gentil est l'auteur incontesté du Christ à la colonne, et que nous trouvons le type de cette noble tête dans l'un des bas-reliefs de saint Jean, nous avons le droit de dire que c'est Gentil et Gentil seul qui a exécuté les bas-reliefs de Saint-Jean, et nous craindrions de tomber dans des redites si nous nous appesantissions davantage sur cette œuvre éminemment française, l'honneur de notre école d'artistes au xvie siècle. « Un jour, deux artistes, l'un Italien et peintre, l'autre « Français et sculpteur, discutaient sur la prééminence de leur pa- « trie au point de vue de l'art, et l'Italien convenait que, si les « peintres italiens sont supérieurs aux peintres français, la gloire « de notre patrie était sauvée par la supériorité des sculpteurs fran- « çais sur les sculpteurs italiens, et comme le Français, par « amour de la contradiction, lui soutenait le contraire, il vit avec « plaisir que le sculpteur italien défendait vigoureusement notre « sculpture. — Ah! lui disait le Français, allez à Florence voir le « *Davíd* de Verocchio. — Ah! répondait l'Italien, allez à Dijon voir « le tombeau de Philippe le Hardi. — Allez à Padoue voir la sta- « tue équestre du Donato. — Allez à Nantes voir le tombeau de « François II, duc de Bretagne; à Paris, celui d'Yves, dont l'effigie « de marbre, couverte de vers, est au-dessus d'une représentation « de tombeau où il ressuscite tout rayonnant de jeunesse et d'im- « mortalité; allez à Saint-Denis; allez dans les autres églises de « France voir les tombeaux des princes et des seigneurs; car si les

« grands ne vivent que pour la peinture, ils meurent pour la « sculpture. Oui certes, les sculpteurs, vous étudiez la sculpture. « Mais, convenez-en, quelle manière de l'étudier que celle de Fon-« cière, de Jehan Juste, de Gentil! Quels ciseaux! quels ouvrages[1]! » L'auteur de ce piquant dialogue n'a fait qu'exprimer ce qu'on pensait au XVIe siècle de la sculpture française et de François Gentil; mais ce n'est assurément pas le seul témoignage.

« Au nombre des maîtres qui suivirent l'ancienne voie, dit « Émeric David, se distingue François Gentil, né à Troyes, qui « avait pris son habitation dans sa patrie; il florissait en 1540[2]. » Sauval le regardait comme « un des plus habiles sculpteurs qu'on « eût vus depuis longtemps[3]. » — « Dans l'église de Saint-Pan-« taléon, disait Piganiol, on admire plusieurs statues qui sont de « François Gentil et des chefs-d'œuvre de l'art[4]. »

Dom Martène, dans son *Voyage littéraire*, disait : « Une des plus « belles choses qu'on puisse voir à Troyes, c'est l'église de Saint-« Pantaléon. Il n'y a point d'autel ni de piliers où il n'y ait des « figures qui *surpassent l'art*. Toutes les figures de cette église et « toutes celles qu'on admire dans toute la ville, sont des ouvrages « de François Gentil, le plus habile sculpteur qu'on ait vu depuis « longtemps[5]. »

Sauval attribue à Gentil une figure d'enfant placée sur un tombeau et appelée *le petit pleureur*, qu'il trouvait admirable[6].

Qu'y a-t-il à ajouter à de pareils éloges, et l'artiste qui les a mérités n'est-il pas l'auteur incontestable des bas-reliefs de Saint-Jean? Aussi, une fois connu, la faveur publique n'abandonna plus Gentil, et de même que nous avons vu le nom de Juliot disparaître des comptes à partir de 1511 et de 1516, nous allons, au contraire, voir celui de Gentil sans cesse répété jusqu'en l'année 1579.

[1] Monteil, *Histoire des Français des divers états*, t. IV, p. 154.
[2] Émeric David, *Histoire de la sculpture française*, p. 175.
[3] Sauval, *Antiquités de la ville de Paris*, t. II, p. 344.
[4] Piganiol, *Description de la France*, t. III, p. 338.
[5] *Voyage littéraire de deux bénédictins*, t. I, p. 93.
[6] Sauval, *Antiquités de la ville de Paris*, t. II, p. 344, *passim*.

Ainsi en 1541 François Gentil exécute pour l'église de Saint-Jean ces deux charmantes statues de sainte Élisabeth et de la sainte Vierge, figurant la Visitation, qu'on voit dans une des chapelles de cette église et dont les costumes, le caractère et le style sont tout à fait identiques aux personnages de nos bas-reliefs :

« Payé pour deux ymages, pour la façon, lesquels ymages sont « pour la confrairie de la conception Nostre-Dame, à François Gen- « til, IIII l. X s. [1] »

En 1547, les chanoines de Saint-Pierre permettent, à tous ceux qui le voudraient, de garnir les niches des portails et des tours d'images ou de statues, et Gentil est immédiatement chargé de faire, pour le grand portail, les statues de saint Simon et de saint Jude. Nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer, en passant, combien ce rapprochement est curieux et de nous demander si ces deux statues n'auraient pas été étudiées et commencées pour l'autel de la chapelle des tanneurs, qui, au cours de l'exécution, auraient demandé un retable plus important et plus somptueux. Il sculpte ensuite un saint Timothée pour le portail du sud; puis pour l'intérieur de l'église un saint Pierre, un saint Paul, une sainte Mathie et une foule d'autres statues, car, à Saint-Pierre, c'est à qui emploiera son ciseau [2].

En 1548 il travaille encore à Saint-Jean, ainsi qu'il résulte de cet article des comptes :

« Payé à François Gentilz, le 8e jour de juillet 1548, pour avoir « réparé les meins de Dieu au baptesme et la mein de saint Jehan « Bathiste, avec un pourtraict pour faire un reliquaire, XX s. [3]. »

En 1549, il va travailler à l'abbaye de Saint-Loup, et il y sculpte *le Baptême de saint Augustin,* grand morceau de dix figures demi-nature, taillées dans un seul bloc, sur lequel la date était gravée. Ce beau groupe existe encore dans la chapelle des fonts baptismaux de Saint-Pierre [4].

[1] Archives de l'Aube, *Manuel de dépense, église Saint-Jean-au-Marché de Troyes* (octobre 1539-1541).

[2] Grosley, *Éphémérides,* 1766, *passim.*

[3] Archives de l'Aube, *Manuel de dépense de l'église Saint-Jean,* f° 190 r°.

[4] Grosley, *Éphémérides,* 1766.

En 1550, il sculpte l'admirable *Christ à la colonne* de Saint-Nicolas, et, trois ans après, *le Christ ressuscité du sépulcre,* de cette même église, pour se venger, dit-on, d'une critique injuste qu'avait soulevée son *Christ à la colonne.* C'était une noble manière de se venger. Il fait encore, dans le même temps, un *Christ en croix* pour le chœur de Saint-Nicolas[1].

En 1551 il fait deux statues pour le *ciborium* de Saint-Nicolas : « Payé à François Gentil, ymager, pour avoir fait deux anges apposés au-dessus du cyboire de ladicte église, xxxv s.[2] »

En 1555, il est appelé à Saint-Étienne pour y construire le jubé, et il l'orne, de concert avec Dominique, de bas-reliefs et de statues[3].

En 1559, il revient à Saint-Jean, ainsi que le constate le registre des comptes de cette année : « Payé à François Gentil, « tailleur d'ymaiges, pour avoir fait ung ymaige de S. Jehan « l'Évangéliste pour mettre sur le grand autel, v livres. »

En 1563, il est mandé à Sainte-Madeleine : « Payé à François « Gentilz, tailleur d'ymages, demeurant à Troyes, pour avoir fait « de son métier de tailleur une ymage de la Madeleine estant en la « muraille devant la maison de monsieur Datis, et avoir retaillé « l'ymage de devant la grande porte, LXX s.[4] »

Puis il va à Saint-Pantaléon exécuter, avec Dominique, cette incroyable série de bas-reliefs et de statues qui ont rendu cette église justement célèbre.

Il travaille de nouveau pour Saint-Jean, car nous trouvons dans le registre de 1572, « du 8 juing, payé à Me François Gentil, « pour ung crucifix qu'il a fait, qui est au-dessus de l'eau benois- « tier neuf, attenant du pilier où est addossée la cloison du chœur. « de marché fait avec lui la somme de six livres tournois; » et, au-dessous il a signé *F. Gentils,* avec force parafes et embellissements, tels qu'ils étaient usités à cette époque.

[1] Courtalon, *Topographie historique de la ville de Troyes,* t. II, p. 335.

[2] Archives de l'Aube, *Comptes de l'église Saint-Nicolas* (janvier 1551-1552).

[3] Grosley, *Éphémérides,* 1765.

[4] Archives de l'Aube, *Compte de l'église de la Madeleine de Troyes* (octobre 565-1566; *Temporel,* f° 102 r° et v°).

Ici une objection se présente, et l'on peut se demander comment il se fait que Gentil, qui signait parfois des quittances, n'ait pas mis son nom sur les bas-reliefs de Saint-Jean.

Les bas-reliefs de Saint-Jean ne portent, il est vrai, ni nom, ni marque, ni monogramme : toutefois l'absence de signature peut-elle être un obstacle sérieux à leur attribution, quand nous avons vu qu'il était si facile de trouver la date d'un monument dans les éléments qui le composent? Est-ce que les maîtres du moyen âge et de la renaissance signaient leurs œuvres? Leur modestie égalait leurs talents, et ils ne s'imaginaient pas que leur nom fût de rien à leurs ouvrages. Si Gentil avait signé quelques sculptures, nous pourrions éprouver quelque perplexité; mais, puis qu'il résulte de nos investigations qu'aucun de ses nombreux ouvrages ne porte de nom, nous devons en conclure que Gentil ne signait pas ordinairement ses travaux. Et, s'il pouvait rester le moindre doute à ce sujet, l'attestation de Grosley suffirait à l'écarter : « Faisons « observer, dit-il dans ses *Éphémérides* de 1765, que, par une dé« licatesse ou une négligence dont nous avons à nous plaindre, « Gentil et Dominique ne mettaient point leurs noms à leurs ou« vrages; et ailleurs: *Gentil n'a mis son nom à aucun ouvrage* [1]. » Au surplus, nous ne comprendrions pas qu'il en eût été autrement. Comment! Voilà un artiste d'un talent supérieur qui abandonne son pays pour se faire une nouvelle patrie, qui dédaigne les offres les plus brillantes et que les ordres mêmes de François Ier n'ont pu vaincre; un maître qui a concentré toute son ambition dans le progrès et la perfection de son art et décoré à profusion les églises de Troyes de ses belles sculptures, et l'on voudrait qu'il se fût astreint à mettre son nom au bas de ses ouvrages? Est-ce que ses bas-reliefs et ses statues ne le proclament pas hautement, ce nom? Quoi! François Gentil se sera volontairement fait le sculpteur ordinaire, non du roi, mais de sa ville d'adoption, et comme son désintéressement aura mis avec une égale libéralité son merveilleux talent à la portée de toutes les demandes, il aurait eu tort de compter sur ses contemporains, qui entendaient chaque

[1] Grosley, *Éphémérides*, 1762, p. 46.

jour le retentissement de son maillet et le bruit du marbre volant en éclats sous la morsure de son ciseau? N'avait-il donc pas le droit d'espérer que leur reconnaissance suffirait à protéger son nom et à le transmettre glorieux à la postérité? Hélas! il ne pouvait pas se douter, le vaillant artiste, que, indépendamment de l'ingratitude qui oublie, le temps, ce dévorant Saturne, *tempus edax*, aurait bientôt confondu ou emporté ses œuvres elles-mêmes, puisque les monuments les plus fastueux ne suffisent pas toujours à défendre la mémoire de leurs auteurs. Qui donc, en effet, sans le savant M. de La Saussaye, saurait aujourd'hui que le château de Chambord n'est l'œuvre ni du Primatice, suivant l'opinion le plus généralement accréditée, ni du maître Roux, ni de Vignole, mais d'un modeste praticien, originaire de Blois, et du nom de Pierre Nepveu, dit *Trinqueau*[1]?

Toutefois est-il bien certain que ce défaut de signature soit absolu et que rien n'y puisse suppléer dans nos bas-reliefs? Si pourtant nous arrivions à découvrir au milieu des nombreux personnages qui les composent, non pas seulement une marque, quelques traits plus ou moins significatifs, un nom qui peut si facilement se mettre et si facilement se changer, mais le portrait de l'auteur lui-même, exécuté de cet incomparable ciseau qu'aucune autre main après lui n'a pu tenir, il nous semble que nous aurions la plus saisissante des preuves en faveur de leur authenticité. Or il se trouve que, derrière le guerrier du troisième bas-relief, il y a un personnage qu'on remarque à peine et qui est coiffé d'une toque à plumes, jetée de côté sur la tête d'une façon toute cavalière. Pour nous, ce personnage n'est autre que François Gentil lui-même, et ce qui ne serait qu'une conjecture se change en certitude quand nous comparons les traits de la sculpture à ceux de la peinture du musée de Troyes. Grosley nous avait signalé un portrait de François Gentil qui se trouvait au château de Rumilly-les-Vaudes et qu'il attribuait à Gentil lui-même[2]. Serait-ce ce portrait, disparu dans l'incendie du château au XVIIe siècle,

[1] De La Saussaye, *Le château de Chambord.*

[2] Grosley, *Œuvres inédites*, t. I, p. 293.

qui, après des pérégrinations inconnues serait arrivé à notre musée, ou n'en serait-ce qu'une copie? Toujours est-il que sa fidélité ne peut être suspectée, parce qu'il est ancien et qu'on lit sur le fond du côté gauche l'inscription suivante : *François Genti, sculpteur, est déceddé en l'année 1588* [1]. Nous avons donc minutieusement comparé les deux images et nous avons trouvé entre l'une et l'autre une telle ressemblance, nous pourrions dire une telle identité, que nous sommes sûr de posséder deux portraits de François Gentil, l'un peint et l'autre sculpté. C'est bien la même rondeur de tête et la même largeur de front, les mêmes yeux écartés et un peu à fleur de tête, le même nez, la même bouche, la même expression de physionomie, décelant la fougue et l'esprit. La seule différence qui s'y rencontre, c'est que le Gentil du bas-relief est sans barbe, tandis que celui du portrait a une barbe assez longue : cela signifie seulement qu'en 1540 Gentil ne portait pas de barbe, tandis qu'en 1560 il avait conservé sa barbe, suivant la mode du roi Henri II et de sa cour. Et ce qui nous donne cette date, c'est que Gentil, dans son portrait peint, est encore coiffé de cette petite toque à plumes que nous voyons dans la sculpture, et, de même qu'ici il a trente ans, il en paraît cinquante dans la peinture.

Les artistes avaient de tout temps eu cette tendance de mêler leur image à leurs travaux, et, sans parler de Phidias, qui faillit être condamné à mort pour avoir eu l'audace de se représenter sur le bouclier de sa *Minerve,* nous voyons dans le cours du moyen âge les sculpteurs et les peintres s'ingéniant à trouver le moyen de faire passer leurs traits avec leurs ouvrages; et comme ils travaillaient le plus souvent pour les églises, dans lesquelles il ne pouvait entrer que des images consacrées, et seulement par exception quelques figures de donateurs sous la sauvegarde de leurs patrons, les artistes employaient toutes sortes de ruses afin d'obtenir un passe-port qui les fît pénétrer dans le temple. Ainsi, dans cette délicieuse *Adoration des mages,* de Jean Memling, qu'on admire à l'hôpital de Bruges, il y a un paysan qui regarde par une lucarne

[1] *Notice sur les collections dont se compose le musée de Troyes.*

derrière le roi nègre, et ce paysan n'est autre que le peintre[1]. A Brou, la statue en marbre de saint Philippe est le portrait de Philippe de Chartres; la statue de saint André, aussi en marbre, placée près de celle-là, est le portrait d'André Colomban, et elle est son propre ouvrage[2]. A Chartres, c'est sur un petit pilier placé à gauche d'une des portes latérales du chœur que Jean Texier sculpte son image, coiffée comme celle de Gentil d'une toque à plumes[3]. Enfin, à Troyes, Dominique donne sa physionomie à une statue de saint Jacques, qui est au premier pilier de droite en entrant à Saint-Pantaléon, et l'on place au-dessous sa tombe, gravée de *deux pals en sautoir*[4].

Nous pourrions multiplier ces exemples; il nous semble qu'ils suffisent à établir qu'en mettant son portrait dans le dernier bas-relief de la chapelle des tanneurs François Gentil n'avait fait que se conformer à un usage presque constant.

Tout cela, il faut en convenir, est assez concluant; toutefois il serait pourtant bon de savoir si Gentil exécutait des bas-reliefs et de connaître au moins par l'un d'eux quelle était sa manière. Nous voyons bien partout des statues comme à Saint-Pantaléon et à Saint-Nicolas, quelques groupes comme ceux du Baptême de saint Augustin et de l'Arrestation de saint Crépin et de saint Crépinien, de Saint-Pantaléon; mais où sont les bas-reliefs, et surtout où s'en trouve-t-il qui soient indubitablement de sa main? Disons d'abord que Grosley parle partout des bas-reliefs exécutés par François Gentil. Il en exécute plusieurs pour le jubé de Saint-Étienne, « qui n'a coûté, en 1555, dit Grosley, qu'une somme de « 1,500 livres pour la maçonnerie, *les bas-reliefs*, les statues et tous « les ornements qui décorent ce chef-d'œuvre d'architecture. » Et, afin qu'on n'en puisse pas douter, il ajoute : « J'ai le marché « passé à ce sujet entre Gentil et Dominique et le chapitre de Saint-« Étienne[5]. » Gentil exécute également des bas-reliefs pour Saint-

[1] Louis Viardot, *les Musées de Belgique*, Bruges, p. 312.

[2] Émeric David, *Tableau historique de la sculpture française*, p. 139 et 140.

[3] Gilbert, *Description de l'église de Chartres*.

[4] Grosley, *Éphémérides*, 1764, p. 60.

[5] *Id.* 1766, p. 3.

Pantaléon, car Grosley dit : « Parmi les morceaux sans nombre « dont nos artistes l'ont enrichie, on y admire le Massacre des In- « nocents, *bas-relief exquis et dans le meilleur goût de l'antique*[1]. » Il en fait aussi pour l'église de Saint-Urbain, car Grosley dit encore : « On y voit *un excellent retable* de Gentil[2]. »

Voici donc qui est certain, c'est que Gentil faisait souvent des bas-reliefs pour les églises de Troyes. Mais nous tenons en main une preuve bien plus convaincante de l'exécution habituelle de bas-reliefs par Gentil, c'est un article des comptes de la cathédrale ainsi conçu : *Année 1579. Au mois d'avril, le chapitre fit donner à messire François Gentil, tailleur d'images, quatre écus pour le dédommager pour le tableau du Trépas de la Vierge, qui est dans la nef; il a été doré par Jacques Passot.* Et maintenant, avais-je tort de parler de la haute considération dont jouissait à Troyes François Gentil. Le compte dit messire François Gentil, quand il dit simplement que le tableau du Trépas de la Vierge a été doré par Jacques Passot. Ce n'était pourtant pas un artiste médiocre que ce Jacques Passot, car nous avons trouvé dans un manuscrit du chanoine Breyer la note suivante : « Au mois de sep- « tembre 1629, est décédé *Passot, peintre fameux,* demeurant à « Troyes. »

Nous ne saurions dire combien nous avons été heureux de rencontrer cette précieuse note des comptes de 1579, et, comme un bonheur n'arrive jamais seul, il s'est trouvé que ce bas-relief du Trépas de la Vierge n'était pas détruit, que nous pouvions le voir de nos propres yeux, le toucher de nos mains, l'admirer à notre aise, le comparer dans son arrangement, ses personnages et ses détails les plus délicats, avec *les tableaux de Saint-Jean,* attendu que notre ami, M. Julien Gréau, l'avait pieusement recueilli et lui avait donné une place choisie au milieu de ses riches collections. Honneur donc à lui, puisque nous lui devons cette bonne fortune ! Aussi n'hésitons-nous pas à le dire : quand toutes les preuves que nous avons réunies et entassées, pour ainsi dire,

[1] Grosley, *Éphémérides,* 1766, p. 82.

[2] *Id. ibid.* 1762, p. 32.

n'existeraient pas, il suffirait de ce bas-relief authentique pour l'attribution certaine de ceux de Saint-Jean. Décrivons-le donc rapidement.

La sainte Vierge, revêtue de ses habits, est étendue sur un grand lit carré du XVIe siècle, dont le plafond est orné de pentes à franges. Du côté de la tête est un dossier; à l'autre bout du lit, des colonnes à balustre soutiennent le baldaquin. Le bas du lit est orné de fines arabesques, et, à côté, il y a une belle aiguière. Les apôtres qui entourent la Vierge expriment la douleur. Saint Denys l'Aréopagite, revêtu du surplis et de l'étole, paraît recevoir son dernier soupir. Une femme s'approche du lit; elle tient une palme destinée à celle qui fut sur la terre le modèle accompli des femmes et des mères. Dans le fond, deux Romains, qui paraissent réfléchir et regarder attentivement ce qui se passe autour d'eux; ils représentent là, sans doute, Rome païenne, assistant, étonnée et pensive, à l'aurore des temps nouveaux, qu'elle entrevoit déjà dans ces honneurs inusités rendus à une humble femme. Le tout est sculpté dans un seul bloc de marbre d'un mètre onze centimètres de largeur sur cinquante centimètres de hauteur. Les personnages ont alternativement de trente-quatre à trente-six centimètres de haut.

Eh bien ! nous devons le dire, nous rencontrons dans la Mort de la Vierge tous les mérites des bas-reliefs de Saint-Jean, et la manière de Gentil encore plus accusée. L'âge n'a pas eu la puissance de glacer son imagination, ni de faire trembler sa main; et si, dans cette sculpture, nous ne trouvons ni le grandiose du Christ à la colonne, ni la fierté de Michel-Ange, ni la grâce de Germain Pilon, elle n'est du moins l'imitation d'aucune autre, et elle est bien, comme à Saint-Jean, le produit d'un sentiment tout personnel et d'un goût agrandi par l'étude et servi par le ciseau le plus délié et le plus ressenti. Belle ordonnance, précision dans les contours, naturel dans les mouvements, facile arrangement dans les draperies, le bas-relief de Saint-Pierre réunit toutes les qualités, et la vie, dans sa libre expansion, n'est ni plus expressive ni plus animée. Les peintures de Jacques Passot s'y retrouvent et l'on y voit des fonds bleus d'azur, des chapiteaux, et

çà et là quelques détails relevés par des ors discrètement posés, qui ont résisté aux assauts de près de trois siècles.

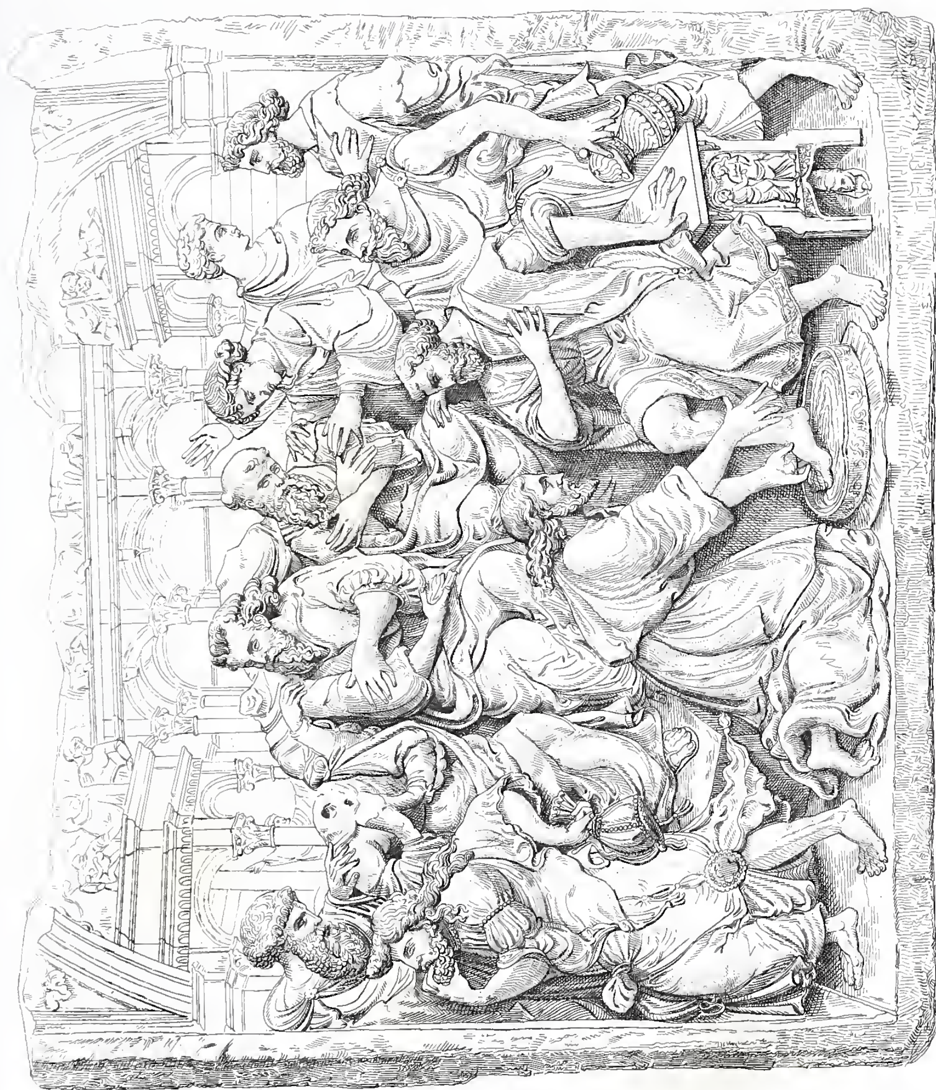
Les imitations de statues antiques ne s'y montrent plus comme à Saint-Jean; la nouveauté en était passée et il y avait longtemps que Gentil était revenu de l'Italie. Toutefois, il n'avait pu s'empêcher d'accorder un dernier souvenir aux dieux de sa jeunesse, et les deux Romains dont nous avons parlé sont la reproduction fidèle des bustes antiques des empereurs Vespasien et Titus.

Ajouterai-je que presque toutes les têtes du Lavement des pieds et de la Cène se retrouvent dans la Mort de la Vierge, et que Gentil terminait sa carrière aussi dignement qu'il l'avait commencée en restant fidèle à lui-même et aux plus nobles traditions du grand art qui avait été le culte de sa vie entière?

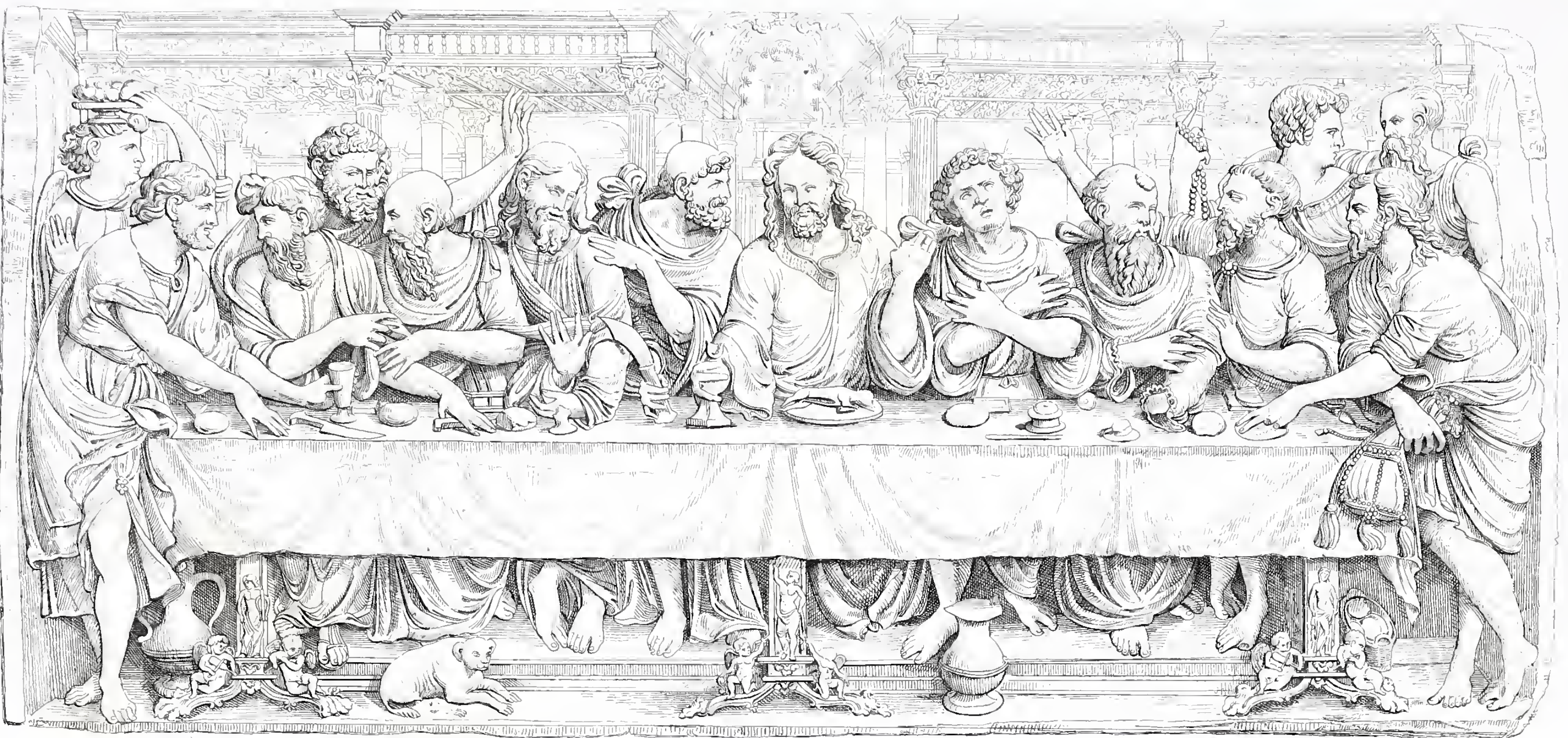
Nous n'en dirons pas davantage, car nous croyons avoir prouvé d'une manière invincible que les bas-reliefs de Saint-Jean sont l'œuvre de François Gentil, et si quelque jour un enfant de cette cité, oublieux de son nom et de ses œuvres, venait à demander ce qu'il avait été, il faudrait le conduire devant le Christ à la colonne et les bas-reliefs de Saint-Jean, et lui dire: François Gentil était un tailleur d'images de Troyes au XVIe siècle, voilà toute son histoire et voici son éloge.

Troyes, 1er mars 1864.

Imprimerie impériale. — 1865.



LE LAVEMENT DES PIEDS



LA CÈNE

Dardel sc.

Imprimerie Impériale



LE DÉSESPOIR DE JUDAS.

J. Dardel *Imprimerie Impériale*

LE

BACCHUS DE TROYES

PAR

E. LE BRUN-DALBANNE

MEMBRE RÉSIDANT DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE DE L'AUBE
DE L'INSTITUT DES PROVINCES
DE LA SOCIÉTÉ IMPÉRIALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE
ETC.



TROYES

IMPRIMERIE ET LITHOGRAPHIE DUFOUR-BOUQUOT
Rue Notre-Dame, 43 et 41

—

MDCCCLXVI



Schitz del. Lith Dufour-Bouquot

BUSTE ANTIQUE EN MARBRE
Découvert à Troyes en 1747.

LE

BACCHUS DE TROYES

L'archéologie est devenue de nos jours une des plus fermes assises de la science historique; aussi l'on peut dire qu'à mesure qu'elle a aperçu et décrit les monuments anciens, les monnaies, les médailles, les inscriptions, les vases, les ustensiles, l'histoire a été rectifiée et souvent complétée de la manière la plus heureuse. Son action devait être lente pour être sûre, parce que les principes de la véritable archéologie ne pouvaient que se dégager lentement des études des modernes. Charles Lenormant avait beau s'en plaindre, et, puisque suivant lui-même « l'histoire de l'art est la base de toute archéologie, » il fallait beaucoup de temps, de recherches et de travaux comparatifs, rien que pour élever un pareil frontispice.

Nous venons donc aujourd'hui, sous la sauvegarde de ces idées, étudier l'un des plus curieux et des plus anciens objets d'art trouvés à Troyes, qui, avec l'une des deux inscriptions romaines citées par Pierre Pithou, au livre III de ses ***Adversaria subseciva*** (1), nous paraissent le mieux établir l'antiquité de notre ville. Nous voulons parler du

---

(1) Petri Pithoei *Adversariorum subsecivorum libri II,* p. 38 v°.

buste de Bacchus qui fut trouvé vers 1747, dans un jardin de la rue de la Corterie, qui était alors contigu à l'enclos des Jacobins (1), sur l'emplacement duquel est actuellement le palais de justice (2).

Voici comment Grosley, dans ses *Éphémérides* de l'année 1767, raconte cette découverte :

« Le sieur Royer, maître pâtissier, occupait alors dans la *Corterie* une des maisons qui bordent l'enclos de la nouvelle maison des Jacobins. Ayant gaîment passé hors de chez lui un jour de dimanche d'été, il revint au gîte dans la soirée. L'embarras où se trouvait sa tête ne lui permettant rien de mieux, il saisit une pioche, passa dans un petit jardin contigu à sa maison et se mit à le labourer en tous sens, dans les endroits qui en avaient le moins de besoin. En s'acharnant sur un de ces endroits, il tira de la terre le *Bacchus* dont il s'agit, le ramassa, et, l'ayant légèrement débarbouillé, il crut y voir le portrait d'un tailleur, fort camard, qui demeurait au centre de la rue du Bois, dont la Corterie est une continuité. Dans cette persuasion, après avoir roulé le *Bacchus* dans toute la longueur de la rue, il alla le jeter dans le porche du tailleur, en lui criant que c'était son portrait qu'il venait de trouver. Le tailleur, prenant cette attention pour une insulte, se saisit du *Bacchus* et le porta chez M. Rochette, doyen des procureurs, avec pouvoir de poursuivre le pâtissier en réparation d'honneur. Les parties furent, le lendemain, conciliées par M. Rochette et les dommages-intérêts payés par un passant, auquel le corps du délit fut abandonné d'un commun accord. »

Ce passant dont parle Grosley, et qu'il ne nomme pas, c'était lui-même; il avait compris, avec la pénétration de son coup d'œil, tout l'intérêt et le prix de cette découverte,

---

(1) Grosley, *Éphémér.* 1767.

(2) Corrard de Breban, *les Rues de Troyes,* p. 32.

et il avait naturellement pensé qu'il n'était pas besoin de tant de bruit, et que ce pauvre *Bacchus* figurerait beaucoup mieux dans son cabinet que sur les bancs du bailliage criminel. Il le conserva donc précieusement toute sa vie et le légua, en 1785, à M. Etienne Sourdat, fils de son meilleur ami, qui le donna de son vivant à M. de Noël de Bûchères, qui en est encore aujourd'hui possesseur.

Nous ne saurions rien ajouter à ces premiers détails, si ce n'est que ce buste est, pour nous, le plus bel exemplaire de la sculpture antique qui soit arrivé dans notre ville, et une preuve nouvelle de cette merveilleuse habileté des anciens à transformer un vulgaire morceau de marbre en une œuvre d'art exquise.

Ce buste est en marbre blanc, qui pourrait bien être pentélique; son grain est fin et très-serré, puisqu'un séjour prolongé dans la terre l'a seulement jauni sans l'altérer. Il mesure 19 centimètres de hauteur, sur 12 centimètres de largeur à sa base, et son épaisseur n'excède guère 6 centimètres. C'est donc avec un bloc de marbre aussi restreint que l'artiste a su donner, à Bacchus, la physionomie la plus expressive et la plus enjouée. Figure animée, front heureux, regard rempli de malice, bouche entr'ouverte et faite pour aller de la coupe au rire, barbe légèrement frisée, cheveux abondants, couronne de lierre entremêlée de corymbes, bandelettes retombantes, noblesse de maintien, tout dans ce joli buste indique l'absence de recherche et l'entrain d'un ciseau exercé ne s'attardant pas aux détails.

Aussi ne pouvons-nous pas comprendre comment le savant Montfaucon, dont nous ne connaissons, d'ailleurs, l'opinion que par Grosley (car nous l'avons vainement cherchée dans son *Antiquité expliquée*), a pu penser que ce buste était une de ces idoles dont les druides permettaient le culte aux Gaulois; qu'il devait être couronné du boisseau, accompagnement ordinaire de l'Osiris égyptien; que les espèces de cavernes qui simulent les yeux étaient, ordinaire-

ment, remplies par des prunelles de métal postiches, d'où il résultait que ce buste était un ouvrage égyptien, ou qu'il avait été travaillé dans les Gaules sur un modèle égyptien avant que le culte des dieux romains y fut établi (1).

Il faudrait, pour appuyer une semblable opinion, établir en premier lieu que ce buste remonte à l'époque des druides, et ensuite que la ville de Troyes, où il a été trouvé, existait antérieurement au règne d'Auguste.

Or, il résulte de documents incontestables que la ville de Troyes n'existait pas avant la conquête des Gaules, puisque Jules César ne l'a ni connue ni nommée, mais qu'elle a été certainement créée par Auguste, afin de détacher la peuplade des *Tricasses* de la puissante nation sénonaise qui lui causait quelque ombrage. C'est pourquoi elle a été une des quinze villes des Gaules décorée du nom d'*Augustobona*, ce que démontrent, non-seulement Pline et Ptolémée, qui ont constaté son existence; mais l'itinéraire d'Antonin (2), qui la nomme *Tricassis*, la célèbre Table théodosienne dite de *Peutinger*, qui l'appelle *Augustobona*, et surtout l'inscription romaine citée par Pithou, qui fait encore aujourd'hui partie du magnifique musée lapidaire de Lyon, et qui est ainsi conçue :

C · CATVL
DECIMI
TVTI. CATVLLIN
TRICASSIN · OM
HONORIB · AP
OS · FVNCT SAC
AD TEMPL ROM
AVGG · III PROV · G
T · R

(1) Grosley, *Éphémér.*, 1767, loc. cit.
(2) Édit. de Wesseling, p. 171.

A Caïus Catullinus Deciminus, fils de Tutius Catullinus, *né à Troyes*, qui, après avoir été honoré dans son pays de toutes les charges municipales, a exercé le sacerdoce du temple de Rome (1) et des Augustes (2). Les trois provinces de la Gaule (3) lui ont élevé ce monument.

INSCRIPTION RESTITUÉE (4).

Puis, est-ce que le plus simple examen de ce buste ne démontre pas clairement qu'il ne saurait appartenir à l'art égyptien, et encore moins à l'art primitif et barbare des Gaulois; mais que, créé par un ciseau des plus habiles, il

---

(1) Quoique Auguste sut fort bien qu'on décernait des temples même aux proconsuls, il n'en accepta dans aucune province, à moins que ce ne fût à la fois au nom de Rome et au sien. (Suéton., *Octav. August.* LXII.) C'étaient les provinces qui avaient commencé à élever des temples à Rome comme à une déesse, et Tacite nous apprend que Smyrne, qui était si fière de son origine, qu'elle faisait remonter, soit à Tantale, fils de Jupiter, soit à Thésée, avait la première élevé un temple à la ville de Rome, sous le consulat de Caton l'Ancien, lorsque le peuple romain avait sans doute fait de grandes choses, mais n'était pas parvenu an faîte de ses destinées. (Tacite, *Annal.* lib. IV, LVI.

(2) Ce pluriel doit s'entendre par l'empereur régnant, que la flatterie des peuples ne manquait jamais d'associer à l'apothéose d'Auguste.

(3) On rencontre très-souvent, dans les inscriptions trouvées en France, cette phrase en abrégé, soit pour indiquer qu'un personnage occupait une dignité dans les trois provinces de la Gaule, soit que ces provinces s'associassent entre elles pour rendre un honneur à un grand citoyen qui avait mérité leur reconnaissance. Cette indication de province a été un sujet de discussion pour les savants; mais l'histoire nous apprend que César fit lui-même la division des Gaules en trois vastes provinces : la Celtique, qui était centrale; l'Aquitanique, qui était placée au sud-ouest, et la Belgique, au nord-est. La division de la Celtique en trois Lyonnaises fut faite par l'empereur Constantin. L'abréviation de ces mots ; *tres provinciœ Galliarum* ou *Galliœ,* remonte donc à une époque antérieure à Constantin.

(4) Cette inscription, restituée en l'honneur de C. Catullinus Deciminus, nous apprend qu'il était originaire de Troyes, et qu'il était

remonte aux beaux siècles de l'empire, et que s'il a été trouvé à Troyes c'est qu'il y a été apporté de Rome, au plus tôt sous le règne d'Auguste?

Quant au boisseau de l'Osiris égyptien, je ne saurais lui assigner de place sur la tête de ce Bacchus. J'y trouve une couronne de lierre entourant la tête sans interruption; j'y vois les cheveux mêlés aux feuillages, mais je ne découvre nulle part de cassure ni de trace de ce prétendu boisseau. Le *modius* ou boisseau étant un symbole de richesse et de bienfaisance, les Grecs l'avaient emprunté à l'Osiris de l'Égypte, pour l'attribuer à leur Jupiter-Sérapis, et parfois aussi à la Fortune ou à Pluton. Mais les Romains, pas plus que les Grecs, ne le donnèrent jamais à Bacchus, parce que cet attribut n'eût été placé sur sa tête qu'au mépris de toutes les traditions. Disons en passant que la couronne de lierre était aussi ordinaire à Bacchus que celle de pampres ou de feuilles de vigne, attendu que le lierre lui avait été consacré

---

devenu un personnage important, puisqu'il avait mérité cet hommage de la part des trois provinces de la Gaule. Il est assez probable que cette pierre faisait partie d'un monument plus considérable.

Guillaume Paradin est le premier qui, dans son histoire de Lyon, imprimée en 1573, ait donné cette inscription; Gruter l'a ensuite reproduite dans son grand ouvrage, imprimé en 1601, et il l'a accompagnée du commencement d'une autre inscription qui se trouvait à côté de celle-ci, et qui était ainsi conçue :

IVNI
DOMITIO
VXORI
CATVLI
DECIMINI

Elle a malheureusement été perdue.

Quant à la première inscription, elle a longtemps servi de base à une croix de style gothique, sur la place Saint-Saturnin (aujourd'hui place Saint-Pierre), à Lyon. C'est là que M. Artand la fit prendre,

soit parce qu'il avait été caché jadis sous son feuillage, soit parce que, suivant Pline, Bacchus est le premier des dieux qui mit sur sa tête une couronne, qui était de lierre (1).

Enfin, les yeux sont aussi bien exprimés qu'ils peuvent l'être, et ne sont certainement pas disposés pour recevoir des prunelles de métal, qui auraient été fixées, je ne sais comment, et qui indiquent un art dégénéré, quand elles ne sont pas, comme dans la Minerve du Parthénon, un des éléments de la statuaire chryséléphantine. Si nous avions à insister, nous dirions, avec l'illustre auteur de la grammaire des arts et du dessin : « Les statues ont une manière de paraître intelligentes : c'est de paraître attentives. L'attention est la marque la plus frappante de l'esprit. Les yeux des marbres antiques présentent des cavités plus profondes

---

pour la placer sous les portiques du musée de Lyon, où elle est, en quelque sorte, devenue la pierre fondamentale de la riche collection épigraphique de la ville de Lyon.

Ce monument est en calcaire jurassique, provenant, vraisemblablement, de la carrière de Fay, commune située sur les bords du Rhône, dans le département de l'Ain. Il est en forme de cippe carré, malheureusement défiguré par les recoupes; une partie des angles est taillée à pan

Sa hauteur est de 1m,66, sa largeur de 80 centimètres, son épaisseur de 67 centimètres.

Nous avons emprunté les détails qui précèdent à l'excellent ouvrage du docteur Comarmond, intitulé : *Description du musée lapidaire de la ville de Lyon.*

Quant à la seconde inscription citée par Pithou et par Grosley, et qui commençait ainsi : D· M· ET·MEMORIÆ· AVRELI·DEMETRI· ADIVTORI· PROC · CIVITATIS SENONVM · TRICASSINORVM · MELDORVM · PARISIORVM· ET CIVITATIS ÆDVORVM. etc.

Aux dieux manes et à la mémoire d'Aurélien Démétrius, intendant des cités de Sens, Troyes, Meaux, Paris et des pays des Eduens, etc.

Elle n'a pu être retrouvée, et comme aucune inscription n'a jamais fait mention d'intendant des cités, il y a lieu de penser qu'elle était fausse. C'étaient des proconsuls ou des préteurs qui gouvernaient les provinces éloignées de Rome.

(1) Montfaucon, l'*Antiquité expliquée,* I, p. 233.

que ceux de la nature, et ils annoncent la concentration de la pensée ou l'âme absorbée dans un rêve (1). »

Maintenant que, si nous voulions assigner une époque quelconque à ce buste, nous serions fort embarrassé. Car s'il fallait admettre qu'il a été exécuté dans le temps de la ferveur des Romains pour le culte de Bacchus, il faudrait remonter à une très-haute époque, puisque nous savons par Suétone (2) que du temps d'Auguste tous les beaux esprits se moquaient agréablement des dieux de l'empire. Octave Auguste, lui-même, quoiqu'il fut grand pontife, y croyait si peu, qu'il ne craignait pas de les parodier; témoin ce petit souper qu'on surnomma celui des douze divinités, dans lequel Auguste, déguisé en Apollon, donna dans sa maison palatine à onze convives, transformés comme lui en dieux et en déesses, l'exemple de la plus affreuse licence, ce qui fit dire à un poëte du temps, qui oublia prudemment de se nommer :

Impia dum Phœbi Cesar mendacia ludit,
Dum nova Divorum cænat adulteria;
Omnia se à terris tunc numina declinârunt,
Fugit et auratos Juppiter ipse toros.

Et Cicéron, lui-même, est-ce qu'il croyait à ces dieux de Rome lorsqu'il professait la croyance d'un seul dieu âme du monde, et le gouvernant avec mouvement et raison (3)?

Cependant la politique des Romains voulait qu'ils maintinssent le culte des dieux dans tout l'empire, et surtout qu'ils l'établissent dans les provinces éloignées de la métropole, en sorte qu'il est assez probable qu'un patricien de Rome, proconsul, préteur provincial ou prêtre du collége des pontifes, avait apporté ce Bacchus à Augustobona,

---

(1) Charles Blanc, *Gazette des Beaux-Arts,* t. XXI, p. 64.
(2) Suetonius, *Octav. August.* LXX.
(3) Cicer. *De Rep.* VI, VII, VIII.

c'est-à-dire à Troyes, pour lui faire élever un temple, ou tout au moins un autel. Ses dimensions restreintes, outre sa rare perfection, témoignent de son origine, et la distance avait forcé notre Romain à ne pas admettre dans ses bagages un dieu trop embarrassant.

Toutefois, puisqu'il venait de Rome, faudrait-il en conclure que ce Bacchus était parti d'un ciseau romain ? Nous ne le croyons pas. En effet, les premières statues dressées à Rome avaient été d'argile, à l'imitation des statues étrusques, puis de marbre et d'airain, qu'on dorait quelquefois, afin de dissimuler sous une richesse apparente la faiblesse de l'exécution. Mais, dès qu'après les conquêtes de Mummius, de Pompée et de Lucullus, les Romains avaient pu voir les admirables statues grecques, chefs-d'œuvre de Phidias, de Myron, de Scopas, de Lysippe et de Praxitèle, ils avaient pris en dédain leurs propres artistes et fait venir de Grèce des sculpteurs pour les remplacer. Leur succès avait été immense, universel, si bien que dans certains quartiers de Rome le nombre des statues dépassait de beaucoup celui des habitants, et qu'au siècle d'Auguste on ne comptait pas dans la ville moins de 70,000 statues (1). Ce n'est pas que s'ils l'eussent voulu, les Romains, avec de pareils modèles, n'eussent pu réussir dans les arts; mais ils les délaissaient par fierté, et leur poëte national n'avait fait qu'exprimer leurs propres sentiments lorsqu'il avait dit :

> Tu regere imperio populos, Romane memento ;
> Hæ tibi erunt artes, pacisque imponere morem (2).

Ils pensaient que c'était bon pour des Grecs de promener le pinceau sur le bois, l'ivoire, les murs de leurs temples et de leurs portiques, ou de façonner l'argile, le marbre ou l'airain, mais que pour eux c'était une occupation indigne

---

(1) *Académ. des inscript.* XXVIII, p. 592.
(2) Virgil. *Æneid.* VI, v. 852, 853.

de leur grandeur, *sordidum studium* (1); n'avaient-ils pas à gouverner le monde et à soumettre, d'un bout de la terre à l'autre, ceux qui avaient l'audace de leur résister (2)? Les artistes, d'ailleurs, étaient leurs affranchis ou leurs esclaves, qu'avaient-ils besoin de rivaliser avec eux; les rois ne font pas de l'art : ils commandent aux artistes, et ils les paient, et les Romains étaient un peuple de rois.

Il s'en suit donc de tout ce que nous venons de dire que ce charmant buste a dû être exécuté, à Rome, par un artiste grec. Et s'il nous était nécessaire de corroborer cette opinion, nous ajouterions que ce qui prouve indubitablement son origine c'est la vie qui y brille, la vie, cette flamme d'en haut que l'art grec a su fixer dans ses statues, en sorte que l'on peut dire avec M. Vitet que « toute œuvre d'où la vie est absente, quels que soient d'ailleurs sa structure, sa forme et ses traits, n'est grecque que de nom. »

Il n'y avait que les Grecs, en effet, ces poëtes et ces artistes dont la riante imagination eût gardé intact sous les Césars romains le culte de Bacchus, le dieu du vin et l'amant de la blonde déesse des blés. Cérès et Bacchus n'avaient pas cessé d'être pour eux le couple sacré par excellence. Car l'agriculture est incomplète lorsque Bacchus vient à lui manquer; et le carré de vigne a toujours été l'*angulus ridet* du domaine, sur lequel le laboureur jette plus souvent que sur un autre un regard d'espérance et de plaisir. Le repas est attristé quand le vin ne l'accompagne, et le progrès s'arrête dès que les hommes éprouvent du malaise; on ne court qu'aux heureux. Cérès c'est donc ce qui soutient et ce qui donne de la force, Bacchus c'est ce qui anime et ce qui donne de la gaîté; le bon sens marche avec les céréales, mais l'enthousiasme arrive avec le vin; Cérès et Bacchus c'est la vie complète, et c'est aussi la civilisation.

---

(1) Val. Max. VIII, xiv, 6.

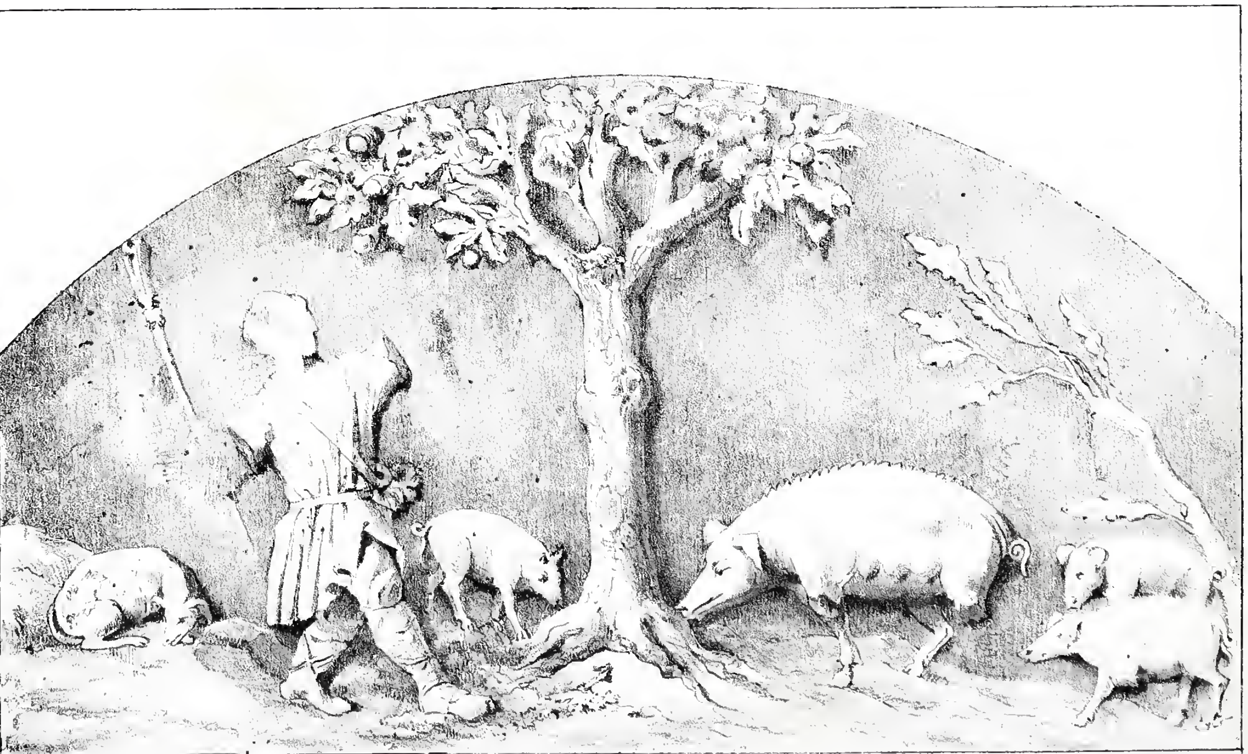
(2) Parcere subjectis et debellare superbos. (Virgil. *ib.*, v. 854.

Voilà pourquoi, chez les Grecs, Bacchus était regardé comme accompagnant toujours Cérès dans ses courses à travers le monde. C'était donc là un dieu très-bon à faire connaître aux Gaulois, afin de leur inspirer le goût de la vigne. Ils pouvaient ne rien comprendre à Jupiter et à Junon, à Apollon et à Minerve; mais la déesse des moissons, mais le dieu des vendanges, ils devaient être très-disposés à leur élever des temples et à honorer leurs autels.

Il nous semble qu'en voilà assez sur ce charmant petit Bacchus, qui valait bien d'être célébré comme il le mérite, et si nous ne demandons pas à relever ses autels, nous ne pouvions pas glisser sur un monument de l'histoire de notre ville, si intéressant, si exceptionnel et si parfait.

Troyes, le 21 octobre 1864.

Extrait des Mémoires de la Société Académique de l'Aube
Tome XXX, 1866.



D. Royer d'après un dessin de Ch. Fichot — Deroy lith. — Troyes lith. Dufour-Bouquot

ANCIENNE SCULPTURE DE LA RUE DES TOURNELLES, A TROYES

LE BAS-RELIEF

DE

L'ANCIEN HOTEL DES TOURNELLES

PAR

M. LE BRUN-DALBANNE

Président de la Société Académique de l'Aube
Associé correspondant de la Société des Antiquaires de France
Membre de l'Institut des Provinces, des Sociétés d'Emulation du Doubs
de la Loire-Inférieure, etc.



TROYES

IMPRIMERIE ET LITHOGRAPHIE DUFOUR-BOUQUOT

Rue Notre-Dame, 43 et 41

1873

LE BAS-RELIEF

DE

L'ANCIEN HOTEL DES TOURNELLES



On voyait autrefois, rue du Grand-Cloître-Saint-Pierre, à Troyes, un bas-relief représentant un berger, abattant avec sa houlette les glands d'un chêne, que dévoraient avidement une laie et ses petits. Le chien du berger dormait derrière lui. Cette sculpture, taillée dans une pierre d'un seul morceau, ayant la forme d'un arc surbaissé, avait dû surmonter une porte. Elle était encastrée à hauteur d'appui dans le mur de clôture d'une vaste maison, qui s'appelait en 1471 l'hôtel des Tournelles, à cause de deux tourelles (1) qui l'ornaient sur la rue à laquelle elles avaient donné un nom. Cet hôtel était depuis longtemps canonial. Il avait été bâti sur une partie de l'emplacement du monastère dans lequel les chanoines vivaient en commun dès le VI[e] siècle, sous la conduite de leur évêque, qui était le premier des Frères de l'église de Saint-Pierre (2).

---

(1) CORRARD DE BREBAN. *Les Rues de Troyes*, p. 120.

(2) COURTALON. *Topographie du diocèse de Troyes*, t. II, p. 111.

Les chapitres, ou colléges de chanoines, dans ces temps éloignés, avaient des dortoirs, des réfectoires communs, des cloîtres bien fermés. Ils chantaient leurs matines à minuit et ne sortaient guère plus le jour que la nuit, car le cloître formait une dépendance immédiate de leur église. Plus tard, la rigueur de la règle s'étant relâchée, surtout après les dévastations des Normands, qui avaient dispersé et ruiné les chanoines de Saint-Pierre et les avaient obligé à travailler de leurs mains pour vivre : « Pour lors et après » ces grands incendies et ruines, » dit Des Guerrois, « que » firent à Troyes les Normans, le chapitre des cinq cha- » noines de Saint-Pierre n'estoit pas trop accommodé de » moyens, tellement que chacun d'eux estoit contrainct de » faire quelque trafic pour la sustentation de sa vie et, par » ce moyen, le chœur et le service divin n'estoit pas si bien » fréquenté comme il estoit convenable (1); Manassès, quarante-sixième évêque de Troyes, entreprit, par les conseils et avec l'aide de Saint-Adérald, son archidiacre, de rétablir l'ancienne communauté des chanoines « qui avait été, » comme il le disait lui-même, « faite, défaite, refaite et n'avait pas été » de durée (2). » Manassès réussit, car il était « libéral, au- » mosnier et avoit des rentes telles que pouvoit avoir un » homme nay de l'une des plus nobles maisons de Champa- » gne, des comtes d'Arcyes, seigneurs de Rameru, Pougy et » autres domaines (3). » Et il n'enrichit pas seulement ses chanoines, il fit encore « du bien à foison à son épouse et » église de Saint-Pierre (4). » Or ceci se passait en l'année 983, et la fin du XI[e] siècle n'était pas encore arrivée, que les chanoines se séparaient de nouveau, après avoir partagé les biens qu'ils tenaient de la munificence de Manassès, et distrait pour toujours leur manse de celle de l'évêque. Il faut

---

(1) Des Guerrois. *La Saincteté chrestienne,* p. 242 v°.

(2) Binet. *Sainte hiérarchie de l'Eglise,* p. 181.

(3) Des Guerrois. *Sainct. chrest.*, p. 243 r°.

(4) *Ibid.*, p. 243 v°.

bien croire, eomme le disait leur bienfaiteur, lorsqu'il hésitait à restaurer leur communauté, qu'on « trouve des gens qui » sont sans reproche, quand ils font ce qu'ils veulent; si tost » que vous leur voulez faire quelque chose contre leur vo- » lonté, tout est perdu, toute leur vertu s'évapore en passion, » et ils aimeraient mieux aller en purgatoire, vivant en li- » berté, que tout droit en Paradis, estant dans quelque con- » trainete (1). »

Toujours est-il qu'à partir du XIIe siècle la communauté des Frères de Saint-Pierre ne fut plus qu'un souvenir. L'ancien monastère fut transformé en habitations séparées, voisines les unes des autres, auxquelles une rue donnait accès et qu'on fermait aux extrémités à de certaines heures. Les chanoines vivaient là dans un quartier spécial, à l'abri de tout contact compromettant, et l'on n'y admettait que les personnes nécessaires à leur service. Toute contravention était poursuivie par le prévôt ou le promoteur, ainsi que nous en rencontrons plusieurs exemples dans les mémoires historiques de Grosley. Cet état de choses se perpétua longtemps, puisque nous voyons qu'en 1364, « le 19e jour de novembre, fut ordonné au cha- » pitre de Saint-Pierre de Troyes, qu'on diroit les matines à » minuit, comme autrefois on avoit accoustumé; car elles » avoient été transférées à dire au matin ainsi qu'on fait » maintenant, ce qui est un tesmoignage tant de la piété des » chanoines, qui ne craignoient pas de se lever de nuict, que » de ce qu ils demeuroient dans un cloîstre fermé comme » l on voit celuy de Nostre-Dame de Paris: c'est pourquoy » encore pour le jourd'huy les rues où sont les maisons cano- » niales on les appelle le Cloîstre, mesme dans Saint-Pierre y » a un officier nommé le cloistrier, qui a charge d'appeller » les chanoines au chapitre ou à d'autres besoins (2). »

Mais revenons à notre bas-relief. Depuis quelle époque avait-il été placé dans le mur de l'hôtel des Tournelles?

(1) Binet. *Vie de Saint-Adérald*, p. 183.
(2) Des Guerrois. *Sainct. chrest.*. p. 378 r°.

Etait-ce en 1652, époque de la reconstruction de cette demeure canoniale, ainsi qu'il résulte de l'inscription répétée sur les bandeaux des lucarnes qui ornent le toit? Qui saurait le dire aujourdhui. Puis, quelle était sa provenance? Autre point d'interrogation, auquel il n'est pas plus facile de répondre, à moins que son explication ne suffise à écarter les incertitudes.

Ce qu'on peut dire en toute sûreté, c'est que notre bas-relief n'avait guère été respecté depuis son déplacement. et bien qu'il eût eu l'honneur de donner un nom assez étrange à la portion de la rue du Grand-Cloître-Saint-Pierre, qui s'étend de la rue des Tournelles au quai de Nervaux, les animaux qu'on y voyait sculptés avaient appelé sur lui les pierres et les outrages des nombreux enfants qui sillonnaient soir et matin le quartier, depuis que le successeur de Jean-Baptiste de la Salle y avait établi une école (1). La maison des Tournelles après avoir abrité, au sortir de la Révolution, une communauté religieuse, était devenue la propriété d'un respectable chanoine, qui était l'implacable ennemi de toutes les singularités et des gaillardises de la sculpture du moyen-âge. C'était un marteau à la main qu'il prétendait venger le passé des critiques et des satires que les artistes s'étaient permis contre les abus ou les vices de leur époque. Aussi ne fût-ce qu'en fronçant le sourcil, qu'il se décida à venir habiter une maison que ses titres lui disaient située rue du Grand-Cloître-Saint-Pierre, et que le public s'obstinait. malgré lui, à placer rue des Cochons. Lors donc, qu'en 1839, il fut obligé de reconstruire le mur qui soutenait le malencontreux bas-relief, il ne voulut pas manquer une si belle occasion de le faire à jamais disparaître.

Nous avions cependant, sur les indications de M. Corrard de Breban, espéré le retrouver à peu près dans son dernier état. Nous le fîmes rechercher dans le mur de 1839, afin

---

(1) L'école de Saint-Pierre fut ouverte en 1741. (Voir notre *Histoire des Ecoles chrétiennes à Troyes*, p. 21.)

d'en enrichir le musée. Malheureusement, nous n'avons plus trouvé que la pierre qui le portait. Elle était encore intacte et paraissait avoir été seulement retournée, mais lorsqu'elle fut entièrement dégagée, nous eûmes le chagrin de constater, qu'avant de la faire sceller dans la muraille, l'inexorable chanoine l'avait fait effacer à coups de marteau, en sorte qu il ne restait plus même une silhouette de l'ancienne sculpture.

Ce qui restera pourtant de ce curieux bas-relief, c'est le joli dessin que nous publions et qui est dû au crayon si exact et si fin de M. Charles Fichot. Exécuté vers 1838, en face du bas-relief lui-même, nous avons eu la bonne fortune de le recueillir de la collection de M. Fortin, complété par l'inscription suivante qui est de sa propre main : « Copie d'une sculp-
» ture qui se trouve sur une pierre antique à Troyes, dans la
» rue des Cochons, cloître Saint-Pierre, au coin de la petite
» rue Saint-Loup (1). »

Après ce préambule qui nous a paru nécessaire, arrivons à notre bas-relief, que ses malheurs rendent peut-être aussi intéressant que son interprétation, encore qu'elle soit depuis longtemps en possession d'exercer la sagacité des savants.

M. Paillot de Montabert s'en était beaucoup occupé et il s'autorisait de la rudesse du travail et des détails du costume de l'unique personnage qu'on y voyait, pour le faire remonter

---

(1) Outre le dessin de M. Fichot, il existe encore trois dessins du bas-relief de la maison des Tournelles : le premier, exécuté en 1823, par M. Eugène Lami, mort conseiller à la Cour d'appel de Paris ; le second, par M. Arnaud, l'auteur du *Voyage archéologique dans l'ancien diocèse de Troyes*; il a été publié dans le tome X des *Mémoires de la Société Académique de l'Aube;* enfin, le troisième, exécuté par M. Pourvoyeur, vers 1760, fait partie d'un recueil d'estampes, cartes et plans, intitulé : *Antiquités et pièces relatives à l'histoire de Champagne, recueillies par Michel Tremet, prêtre et chanoine du Trésor de l'église de Troyes en* 1764. — Ce Recueil, en trois volumes in-folio, après avoir passé dans la collection de M. Patris-Dubreuil, appartient aujourd'hui à M. l'abbé Coffinet, membre de la Société Académique de l'Aube.

Le dessin de M. Pourvoyeur est le plus exact des trois; on y voit très-distinctement la cuiller de la houlette dont nous aurons à parler.

à l'époque gallo-romaine. Il croyait découvrir dans cette scène champêtre un des mythes du culte de Cérès, à laquelle le cochon était particulièrement consacré. Il pensait au prieuré de Saint-Quentin, il l'imaginait construit sur les ruines d'un temple de Cérès, dont notre bas-relief aurait fait partie. Toutefois, se défiant de son jugement, il dessina le bas-relief, pour avoir l'opinion de Visconti. L'illustre savant l'examina sans doute sommairement, il compléta ou refit dans sa pensée le dessin qu'il avait sous les yeux, et répondit à Paillot de Montabert que son explication était bonne, qu'incontestablement cette scène avait trait au culte de Cérès et qu'elle décélait un ciseau celtique (1). Puis, n'avait-on pas trouvé, engagées dans la maçonnerie qui soutenait le bas-relief, deux têtes antiques représentant Jupiter et Cérès, avec les attributs distinctifs de leur divinité (2). Il n'y avait donc plus d'incertitude, on était en présence d'un véritable monument de l'art romain. Examinons donc quelle peut être la valeur de cette opinion.

Commençons par dégager notre bas-relief de l'entourage de fantaisie qu'on lui avait donné. Des deux têtes de Jupiter et de Cérès, l'une existe encore et n'a jamais ressemblé au dieu de l'Olympe. C'est une sculpture médiocre, sans caractère, datant vraisemblablement du xve siècle et représentant soit un apôtre, soit même le Christ. Les injures du temps et les lapidations des enfants l'ont tellement altérée, qu'à peine peut-on déterminer son iconologie. Seulement nous pouvons conclure du Jupiter à la Cérès et attribuer sans crainte cette seconde tête à quelque sainte locale dont la statue n'avait pas été plus respectée que lui.

Quant au prieuré de Saint-Quentin, il avait été fondé vers la fin du viie siècle. Il abritait une communauté de religieuses auxquelles saint Frobert, l'illustre fondateur et premier abbé de Montier-la-Celle, avait donné une règle (3), et rien dans

(1) *Mém. de la Soc. Académ. de l'Aube,* tom. X, p. 202.

(2) *Ibid.*

(3) CAMUZAT. *Vita Sancti Frodoberti, Promptuarium antiq. Tricass. diœcesis,* p. 7 et suiv.

nos annales ne laisse supposer qu'un temple de Cérès eût été remplacé par une église en l'honneur de saint Quentin, lorsque surtout l'on songe que saint Potentien et saint Sérotin avaient été envoyés par Savinien, l'apôtre du pays Sénonais, dès le IIe ou le IIIe siècle, afin de prêcher l'évangile dans la ville de Troyes, qui était encore païenne (1). La première église construite par eux, si l'on peut l'appeler ainsi, fut un petit oratoire qu'ils dédièrent au Sauveur, et qui était situé sur l'emplacement de la chapelle du Sacré-Cœur, à la cathédrale (2). Cérès, et ses fêtes étranges, n'aurait certainement pas conservé un temple à si peu de distance de l'église du Sauveur, et cela durant quatre ou cinq siècles depuis la fondation de ce sanctuaire.

Puisque notre bas-relief n'était ni entouré de têtes antiques, ni un dernier vestige d'un temple de Cérès qu'aucun historien ne signale avoir jamais existé à Troyes, voyons donc s'il est lui-même antique; aussi bien nous aurions peut-être dû commencer par là.

Je remarque d'abord qu'il est habilement composé et sculpté avec beaucoup de précision et de justesse, en sorte que sa perfection doit le faire remonter à une très-haute époque, si elle ne le rapproche singulièrement de la nôtre. L'arbre qui se dresse au milieu du bas-relief est bien dessiné; c'est un chêne, son tronc est noueux, ses branches sont exactement disposées; il y a de la vérité dans son feuillage; et si les glands sont quelque peu développés et plus gros que nature, c'est parce que l'artiste a voulu qu'on ne pût pas se méprendre sur l'essence de l'arbre. Puis les animaux sont attentivement étudiés; ils ont le caractère et la tournure qui leur appartiennent : le chien est fidèlement retracé, il est au repos, il dort, et cela dans la pose habituelle au sommeil du chien. L'attitude du personnage est excellente; son action est clairement exprimée : il veut abattre des glands pour ses pourceaux.

---

(1) DEFER. *Vie des Saints du diocèse de Troyes*, p. 9.
(2) *Ibid.*

Quant à son costume, je n'y rencontre rien qui rappelle celui des Romains. M. Paillot de Montabert le croyait vêtu du *sagum* (1); or, le *sagum* était un manteau de laine grossière, ou plutôt une pièce d'étoffe carrée ou tout au moins rectangulaire qui, détachée du corps, pouvait être étendue comme un drap. Pour s'en servir, les Romains la pliaient en deux et l'attachaient sur l'épaule au moyen d'une fibule ou broche (2). Mais le *sagum* n'avait pas de manches, il tombait sur la poitrine et sur le dos. C'était surtout un vêtement militaire qui jamais n'était serré autour de la taille au moyen d'une ceinture.

Est-ce donc là le vêtement de notre personnage? Je ne lui vois qu'une blouse ou *cotte* en usage chez les paysans, plus longue ou plus courte, avec des manches plus étroites ou plus larges, suivant que c'était une cotte ou un *rochet*. Ainsi, on trouve dans les peintures de la voûte de l'église abbatiale de Saint-Savin, en Poitou, des personnages revêtus de la cotte descendant aux genoux, avec ceinture à la taille, recouverte par les plis de l'étoffe, comme dans notre bas-relief. C'était le costume des paysans au milieu du XVe siècle, il était peu coûteux et ne gênait aucun de leurs mouvements, lorsqu'ils se livraient aux travaux des champs (3). Les jambes sont couvertes par des chausses qui étaient le vêtement des jambes et des pieds au moyen-âge. Quelquefois elles étaient assez longues, comme dans notre bas-relief, pour ne former qu'un avec les braies, on les nommait alors *braies à pied* ou *braies chaussées*; elles étaient maintenues non pas seulement par des jarretières, mais par des lanières qui, partant de la cheville, s'enroulaient autour de la jambe pour venir s'attacher au-dessous du genou (4). Les gens du peuple et les paysans avaient conservé ces anciennes chausses, qui leur étaient venues des populations de la Gaule. Les manus-

---

(1) *Mém. de la Soc. Académ. de l'Aube*, tom. X, p. 201.
(2) Rich. *Antiq. rom.*, p. 548.
(3) Viollet-Leduc. *Dict. du Mobilier*, t. III, p. 284, et t. IV, p. 312.
(4) *Ibid*, t. III, p. 151.

crits du moyen-âge sont remplis de miniatures qui représentent les gens de la campagne dans cet accoutrement.

Enfin, il est un détail plus significatif encore, c'est que notre personnage tient à la main pour abattre les glands de l'arbre, non pas comme l'avait dessiné Paillot de Montabert, pour son ami Visconti, un *pedum* ou houlette antique (1), qui était un bâton recourbé, dont se servaient les bergers afin d'attraper ou de saisir par la patte les chevreaux et les moutons récalcitrants, mais une véritable houlette moderne avec sa cuiller de fer, permettant de lancer des mottes de terre aux brebis lorsqu'elles s'écartent du troupeau. Or, la houlette à cuiller de fer ne date que du xve siècle (2), ce qui précise l'époque de notre bas-relief et détermine sûrement le temps auquel il appartient.

Nous nous en doutions bien à la finesse d'observation que ce travail dénote; car, dans les siècles antérieurs, les artistes dédaignaient de s'astreindre aux détails, et il leur suffisait de l'absolu de quelques types pour exprimer leur pensée, l'individualité pour eux s'effaçant toujours devant l'espèce.

Puisqu'il n'est pas antique, arrivons actuellement à l'explication de notre bas-relief [illegible], sans nous égarer dans des recherches lointaines, disons que ceux qui croyaient y voir l'enfant prodigue dans une des phases de son histoire, étaient plus près de la vérité que les savants qui voyaient en lui un des prêtres de Cérès; car c'est bien un pâtre au milieu de son immonde troupeau, que nous avons sous les yeux.

Toutefois, est-ce bien ainsi que le Moyen-âge s'est plu à représenter la scène de l'Enfant prodigue, amené par la détresse à la dure condition d'un gardeur de pourceaux? L'enfant prodigue a dissipé toute sa fortune. Comment? Il suffit d'un mot à l'Ecriture pour l'exprimer, *vivendo luxuriose* (3). Et ce mot, pour ceux qui imitent l'enfant prodigue, est tou-

---

(1) *Mém. de la Soc. Académ. de l'Aube,* t X. (Voir la planche, p. 201.)
(2) Viollet-Leduc. *Dict. du Mobilier,* t. II, p. 483.
(3) Luc, XV, 13.

jours profondément vrai. La famine ravage le pays et ferme tous les cœurs à la pitié. Loin que l'on songe à l'aumône envers les inconnus, les services domestiques même sont au rabais. Aussi, quand le prodigue sollicite l'humanité d'un riche propriétaire, on lui propose de vendre sa liberté et d'accepter l'emploi de porcher, s'il veut obtenir quelque subsistance. Il n'y a pas à balancer, et pourtant cette abjection même ne le sauve pas du besoin. Exténué de faim, accablé de remords, c'est la débilité qui l'affaisse autant que le souvenir du passé comparé à l'horreur du présent. Près de lui paissent, insouciants, ses pourceaux dont il envie la paisible curée (1). C'est ainsi que les artistes du moyen-âge ont constamment représenté cette scène dont ils tenaient à faire ressortir, en traits saillants, la haute moralité.

Ainsi, dans l'admirable verrière de la cathédrale de Bourges, on voit l'Enfant prodigue à demi-nu, et seulement enveloppé de quelques haillons, assis à terre, appuyé sur son bâton, et la tête dans la main, en proie aux plus amères réflexions (2).

Dans le même sujet, à la cathédrale de Sens, le prodigue est debout, vêtu d'un pauvre hoqueton; il s'appuie également sur un bâton; et la tête inclinée, il regarde paître ses pourceaux, visiblement livré à de tristes pensées (3).

A Chartres, d'après le manuscrit descriptif des anciennes verrières de la cathédrale, le verrier avait peint l'enfant prodigue agenouillé près de ses pourceaux (4). Si donc il avait dépassé le but, il n'en était pas moins resté fidèle à la tradition et à l'Ecriture; puisque dans cette scène l'enfant prodigue est au désespoir, que le repentir commence à s'élever dans son âme, qu'il se souvient qu'il a un père, et que sous le toit qui a abrité son enfance il y a des mercenaires dont le sort a de quoi lui faire envie. Il ira implorer de ce père délaissé

---

(1) Luc, XV, 14, 15 et 16.

(2) Cahier et Martin. *Monogr. de Bourges,* pl. IV.

(3) *Ibid.,* Etude XI.

(4) *Ibid.* Texte, p. 180.

par lui, le pain qu'il ne refuse pas au dernier de ses serviteurs (1).

Or, nous le demandons, qu'y a-t-il de commun entre la scène de l'enfant prodigue, que nous venons d'esquisser, et notre bas-relief? Ici, c'est un berger chaudement vêtu, dont les jambes sont soigneusement défendues contre les intempéries; sa gibecière est bien garnie, on le voit à la tension de la courroie qui la soutient. Il lève sa houlette et abat, en se jouant, les glands qui doivent engraisser ses pourceaux. C'est sa fonction, il en connaît l'importance; il sait la remplir, et dans son attitude on ne voit ni pensées douloureuses, ni regrets, ni repentir. C'est donc un pâtre avec son troupeau, ce n'est pas l'enfant prodigue.

Serait-ce par hasard une scène de symbolisme chrétien : l'homme se défendant contre les passions basses et sensuelles exprimées par les pourceaux, comme on peut le voir dans un des chapiteaux de Vézelay; ou bien est-ce l'homme en butte aux esprits de l'abîme, quelquefois figurés par les pourceaux ou par les sauterelles de l'Apocalypse, ces grandes enchanteresses qui perdent les âmes (2)? Nous aurions regret de demander à d'aussi hautes pensées l'explication de notre bas-relief. N'oublions pas, d'ailleurs, que nous sommes au xve siècle, et que l'art, d'hiératique qu'il était aux siècles antérieurs, était devenu plus accessible et qu'il parlait alors le langage de tous.

Peut-être est-on allé chercher bien loin une solution qu'on avait sous la main. Car si le bas-relief provenait du prieuré de Saint-Quentin, il ne surmontait sans doute pas une porte conduisant à l'église? Il fallait vivre au prieuré de Saint-Quentin ; il s'y trouvait non-seulement des jardins, mais aussi des étables. Et si le bas-relief venait d'un monastère des Antonins? Qu'y aurait-il d'étonnant qu'il eût indiqué leurs priviléges spéciaux et la principale source de leurs revenus?

Est-ce que la rue Saint-Abraham, à Troyes, ne possédait

---

(1) Luc, XV, 17, 20.
(2) Auber. *Hist. du Symbolisme,* t. III, p. 336.

pas dès le commencement du XIVe siècle un monastère des Antonins (1)? Est-ce que ce monastère, connu sous le nom de commanderie ou de préceptorerie de Saint-Antoine, n'avait pas été détruit en 1590 par le comte de Saint-Pol, gouverneur de Troyes, pour la construction du Fort-Chevreuse (2)? Or, c'était le privilége spécial de l'ordre des Antonins, confirmé par diverses bulles des papes de 1329, 1350, 1353 et 1398, ainsi que nous l'a appris notre savant collègue, M. l'abbé Coffinet, de laisser paître dans la campagne. et errer librement dans les villes, des pourceaux, pourvu qu'ils portassent au cou la *sonnette de Monseigneur Sainct-Antoine* (3). Or, à ce compte, ils devaient être nombreux; et, lorsqu'ils rentraient, il leur fallait des étables. Je soupçonne donc notre bas-relief d'avoir tout simplement surmonté une entrée conduisant à ces étables. Quand elles eurent été détruites, personne ne se soucia plus du pauvre bas-relief, la mal-chance commença à s'attacher à lui; et s'il fut recueilli, ce fut pour être mis à la porte.

Au surplus, les déplacements, joints à l'esprit aiguisé des savants, ont souvent grandi les monuments anciens, et les lointaines perspectives leur ont toujours été favorables. On est si heureux de poser des problèmes, lorsqu'on a commencé par imaginer les réponses.

Peut-être que notre explication trop simple ne contentera personne. Toutefois, nous nous estimerons heureux si notre tentative en provoque de plus satisfaisantes. Le champ reste ouvert; car on n'aura jamais fini de débarrasser l'histoire du passé, des broussailles qui l'obscurcissent et le rendent méconnaissable!

Troyes, le 17 Janvier 1873,

Fête de Saint-Antoine.

---

(1) Courtalon. *Topog. histor. de Troyes*, t. III, p. 70.

(2) *Ibid.*, p. 67.

(3) Coffinet. *Recherch. sur les attributs de saint Antoine.* (*Mém. de la Soc. Académ. de l'Aube*, tom. XXVIII, p. 155.

Extrait de l'Annuaire de l'Aube. — 1873.

0

